

لوسیان غولدمان

مَقَرَّات
فی سوس یو لوجیه الرولیه

ترجمت : بدرالدین عروذکی

تنويه

نود أن نشير إلى أن الفصل الثالث من هذا الكتاب يتضمن كامل نصوص الندوة التي نظمها لوسيان غولدمان حول (الرواية الجديدة والواقع) وشارك فيها معه ناتالي ساروت والآن روب غرييه . وفي حين أن كتاب غولدمان في طبعته الفرنسية لا يتضمن سوى نصّ مداخلته هو ، فقد آثرنا إضافة هذين النصين على النحو الذي نشرتهما في حينه (عام 1963) مجلة معهد السوسولوجيا في بروكسل (العدد الثاني ، ص ص 431 - 447) وترجمة نص غولدمان في صيغته النهائية ، أي كما ورد في الطبعة الفرنسية من الكتاب الذي نترجمه لا كما نشر في المجلة المذكورة .

كما نود أن ننوّه بأنه سبق لنا نشر ترجمة هذه النصوص جميعاً في مجلة المعرفة ، العدد 165 (تشرين الثاني / نوفمبر 1975) و 167 (كانون الثاني / يناير 1976) . كما أننا نشرنا في العدد 217 من المجلة ذاتها (آذار / مارس 1980) ترجمتنا للفصل الأول « مدخل إلى مشكلات سوسولوجيا الرواية » ، وفي العدد الأول من مجلة الفكر العربي المعاصر (أيار / مايو 1980) ترجمة الفصل الرابع من الكتاب « المنهج البنيوي التكويني في تاريخ الأدب » .

كانت ترجمة الكتاب كاملاً معدّة للنشر منذ نهاية عام 1980 . سوى أن ظروفًا مختلفة حالت دون نشرها في حينه . وقد اغتنمنا فرصة نشرها اليوم لنقوم بمراجعتها من جديد بما اضطررنا لادخال بعض التعديلات الطفيفة ، أملاً بتحقيق اتساق أفضل بين النصّين الفرنسي والعربي .

بدر الدين عروذكي

باريس ، حزيران / يونيو 1992 .

الى آني

مقدمة الطبعة الأولى

نشرت الفصول الثلاثة الأولى من هذا الكتاب في العدد الثاني (1963) من مجلة معهد السوسولوجيا في بروكسل الذي خصص لسوسولوجيا الرواية . ومن هذه الفصول دراسة خاصة بالرواية الجديدة والواقع الاجتماعي تؤلف نص مداخله قدمناه في ندوة اشترك بها آلان روب - غرييه وناتالي ساروت ، وهو نص أضفت اليه عدداً من الفقرات الخاصة بمبدع روب - غرييه . ويلخص هذا الكتاب في مجموعه نتائج ستين من البحث في سوسولوجيا الرواية تم القيام به في مركز سوسولوجيا الأدب التابع لمعهد السوسولوجيا بجامعة بروكسل .

أما الفصل الرابع فقد كتب للمجلة الأمريكية (MODERN LANGUAGE NOTES) حيث سينشر فيها على وجه الاحتمال حين صدور هذا الكتاب .

ونود في هذه المقدمة فقط أن ندفع اعتراضاً محتملاً يتعلق بالفاصل بين المستوى الذي تقع عليه الدراسة الأولى التي تصوغ فرضية عامة جداً حول الترابط بين تاريخ الشكل الروائي وتاريخ الحياة الاقتصادية في المجتمعات الغربية والمستوى الذي تقع عليه الدراسة الخاصة بروايات مالرو والتي هي ، على العكس ، دراسة عينية وإن كنا لا نتجاوز فيها إلا نادراً التحليل البنيوي الداخلي والتي لا يشكل الجزء السوسولوجي منها إلا جزءاً قليلاً جداً . لنضيف كذلك أن الدراسة التي تتناول الرواية الجديدة تقع على مستوى متوسط بين العمومية القصوى للعمل الأول والتحليل الداخلي الذي يميز العمل الثاني .

إن اختلافات المستوى هذه اختلافات حقيقية وهي تنتج عن أن هذا الكتاب لا يؤلف بحثاً مكتملاً وإنما يلخص فقط النتائج الجزئية لبحث قيد الإعداد .

تبدو مشكلات سوسولوجيا الشكل الروائي في آن واحد ، مثيرة للحماس ومؤهلة

لتجديد سوسيولوجيا الثقافة والنقد الأدبي معاً ، وشديدة التعقيد ، فضلاً عن أنها تتعلق بميدان واسع بوجه خاص . لذلك فلن يكون التقدم ممكناً بجهود باحث واحد أو عدة باحثين مجتمعين في مركز أو مركزين للدراسات .

سنحاول بالطبع متابعة أبحاثنا سواء في المعهد العملي للدراسات العليا في باريس أو في مركز سوسيولوجيا الأدب في بروكسل . لكننا نعلم أننا لن نتمكن في السنوات المقبلة من أن نغطي سوى قطاع محدود من الميدان الواسع الذي يتوجب سبره . وهكذا فإننا على وعي بأن التقدم الحقيقي فعلاً يمكن أن يتم فقط يوم تصير سوسيولوجيا الأدب ميدان بحث جماعي تتم متابعته في عدد كاف من الجامعات ومراكز البحث في مختلف أنحاء العالم .

ضمن هذا المنظور ، ولأن النتائج التي تم التوصل إليها ، تبدو لنا ، حتى ولو كانت جزئية ومؤقتة ، من الأهمية بحيث تكفي لإلقاء ضوء جديد على المشكلة المدروسة ، اتخذنا قرارنا بنشر هذه الدراسات على أمل أن يمكن إدراجها في أبحاث أخرى أو على الأقل أن تؤخذ بعين الاعتبار وتناقش من قبل الذين يقومون بها أو أن تستثير هنا وهناك أبحاثاً موجهة في الاتجاه نفسه . ونأمل بذلك حقاً أن تأتي فيما بعد منشورات سوسيولوجية من أمكنة أخرى قادرة على مساعدتنا في أعمالنا نحن .

ونود أن نشير مرة أخرى ونحن ننهي هذه المقدمة إلى أي حد وضعت المناهج الراهنة في النقد الأدبي - البنيوية التكوينية ، التحليل النفسي وحتى البنيوية السكونية التي وإن كنا لا نتفق معها تنطوي على نتائج جزئية لا نزاع فيها - في جدول أعمالها مطلب تكوين علم جاد ، وصارم ، ووضع حي الحياة العقل بشكل عام وللإبداع الثقافي بوجه خاص .

هذا العلم ما يزال بالطبع في بداياته الأولى . ونحت تصرفنا عدد من الأبحاث العينية النادرة فقط ، في حين أن الدراسات التقليدية - التجريبية والوضعية والسيكولوجية - تسود في العالم كله إلى حد بعيد الحياة الجامعية على الأقل على الصعيد الكمي . أضف إلى ذلك أن بعض الأعمال العلمية النادرة ذات مدخل يصعب كثيراً

على القارىء عموماً بل وحتى على الطالب باعتبار أنها تناهض سلسلة من العادات العقلية المترسخة ، في حين أن الدراسات التقليدية تجد نفسها على العكس متميزة بهذه العادات وذات مدخل شديد السهولة لهذا السبب . ذلك أننا إزاء انقلاب جذري في الدراسة العلمية للحياة الثقافية ، وهو انقلاب شبيهة بالانقلابات التي سمحت في الماضي ببناء علوم الطبيعة الوضعية .

فهل هناك ما هو أكثر عبثية في الحقيقة من تأكيد كروية الأرض أو مبدأ الجهادية في حين أن بوسع كافة الناس أن تشهد بالتجربة المباشرة التي لا ترد أن الأرض لا تتحرك وأنه لا يمكن أبداً لحجر نلقيه أن يستمر إلى ما لا نهاية في متابعة مساره ؟ . وهل هناك ما هو أكثر عبثية اليوم من أن نؤكد أن الفاعل الحقيقي في الإبداع الثقافي هو الجماعات الاجتماعية لا الأفراد المنعزلون ، في حين أن التجربة الفورية التي لا ترد في الظاهر تدل على أن لكل مبدع ثقافي - أدبي أو فني أو فلسفي - مؤلف فرد ؟ غير أن العلم قد تكون على الدوام على الرغم من « البدايات الفورية » وضد « الحس السليم » القائم ، وقد اصطدم هذا التكون دوماً بنفس المصاعب وينفس المقاومة وينفس النمط من الحجج .

تلك ، ظاهرة طبيعية لا بل هي في التحليل الأخير مشجعة وإيجابية . فهي تبرهن على أن العمل العلمي يستمر ، عبر المقاومة والعقبات وضد ضروب الامتثال والراحة العقلية ، ببطء ولكن بشكل فعلي ، في متابعة طريقه .

باريس ، حزيران (يونيو) 1964

مقدمة الطبعة الثانية

اغتنمنا فرصة إعادة طبع هذا الكتاب كيما نضيف إليه عدة فقرات ودراسة حول الفيلم الأخير لروب - غرييه (وهي دراسة كتبت بالتعاون مع آن أوليفيه وسبق نشرها في (الأوبزرفاتور) يوم 18 أيلول (سبتمبر) 1964) .

أضف الى ذلك أن التأكيد القائل « ان الفاعل الحقيقي في الابداع الثقافي هو الجماعات الاجتماعية لا الأفراد المنعزلون » قد صدم النقاد كثيراً . وبما أنه صيغ على هذا النحو كي يستثير النقاش ، فإنه يسعنا اليوم أن نعترف أن صياغته التي ربما كانت شديدة الایجاز قد سهلت كثيراً من سوء الفهم .

لكننا مع ذلك قمنا بشرح ما نعنيه مطولاً في منشوراتنا السابقة . والملاحظات التي أضفناها للفصل الأخير ولهذا الكتاب توضح الأمور تماماً . على أنه لا يقل حقيقة ، في نظرنا وبالمعنى الذي قصده هيغل عندما كتب « الحقيقي هو الكلي » ، أن الفاعل الحقيقي في الابداع الثقافي هو فعلاً الجماعات الاجتماعية لا الأفراد المنعزلون ؛ لكن الفرد المبدع يؤلف جزءاً من الجماعة ، غالباً بفعل ولادته أو وضعه الاجتماعي ، ودائماً بالدلالة الموضوعية لمبدعه ، ويحتل فيها مكانة ليست حاسمة ولا شك لكنها ممتازة على كل حال .

كذلك ، ونظراً إلى أن النزوع نحو التماسك الذي يؤلف جوهر المبدع يقع لا على صعيد المبدع الفردي فحسب وإنما كذلك على صعيد الجماعة ، فإن المنظور الذي يرى في الجماعة الفاعل الحقيقي في الابداع يمكنه أن يأخذ بعين الاعتبار دور الكاتب وأن يقوم بدججه في تحليله ، في حين لا يبدو لنا العكس صالحاً .

باريس ، نيسان (أبريل) 1965

مدخل إلى مشكلات سوسيولوجيا الرواية

حينما اقترح علينا معهد السوسيولوجيا في جامعة بروكسل في كانون الثاني (يناير) 1961 أن نقوم بإدارة مجموعة من الأبحاث في سوسيولوجيا الأدب وأن نخصص أعمالنا الأولى لدراسة تتناول روايات أندريه مالرو فقد قبلنا هذا العرض بكثير من الخوف . ذلك أن دراساتنا في سوسيولوجيا الفلسفة وسوسيولوجيا الأدب التراجيدي في القرن السابع عشر^(*) لم تجعلنا نستبق الحكم على إمكان القيام بدراسة مماثلة تتناول مبدعات روائية فضلاً عن إمكان دراسة تتناول مبدعات روائية مكتوبة خلال حقبة معاصرة تقريباً . وهكذا فقد باشرنا على امتداد السنة الأولى خاصة بحثاً تمهيدياً يتناول مشكلات الرواية بوصفها نوعاً أدبياً انطلقنا لتحقيقه من نص كلاسيكي إلى حد ما - رغم أنه ما يزال شبه مجهول في فرنسا - لجورج لوكاتش ونعني به « نظرية الرواية »⁽¹⁾، ومن كتاب كان قد صدر مؤخراً لرينيه جيرار « الأكذوبة الرومانسية والحقيقة الروائية »⁽²⁾ يستعيد فيه جيرار ، دون أن يشير إلى مصادرها - وكما قال لنا بعد ذلك ، دون أن يعرفها - التحليلات اللوكاتشية معدلاً إياها في عدة نقاط خاصة .

لقد قادتنا دراسة « نظرية الرواية » وكتاب جيرار إلى صياغة عدة فرضيات سوسيولوجية تبدو لنا هامة بوجه خاص ، وانطلاقاً منها تطورت أبحاثنا اللاحقة حول روايات مالرو .

تتعلق هذه الفرضيات بالتجانس بين البنية الروائية الكلاسيكية وبنية التبادل في

* « مدخل إلى فلسفة كانط » Introduction à la philosophie de Kant . غاليار ، باريس ، و

« الآلهة المختفية » Le Dieu Caché . غاليار ، باريس .

(1) ترجم كتاب لوكاتش إلى الفرنسية ونشر لدى Gonthier عام 1963 .

(2) René Girard : Mensonge Romantique et vérité romanesque . Paris , Grasset , 1961 .

الاقتصاد الليبرالي من جهة ، ووجود نوع من التوازي بين التطور اللاحق لكل منهما من جهة أخرى .

لنبدأ برسم الخطوط الكبرى للبنية التي وصفها لوكاتش والتي تميز ، إن لم يكن كما كان يعتقد الشكل الروائي بشكل عام ، فعلى الأقل واحداً من أهم مظاهره (والذي ربما كان مظهره الأولي من وجهة نظر تكوينية) . إن شكل الرواية الذي يدرسه لوكاتش هو الشكل الذي يميز وجود بطل روائي أطلق عليه لحسن الحظ مصطلحاً مناسباً جداً هو مصطلح « البطل الاشكالي »⁽³⁾ .

إن الرواية هي تاريخ بحث « منحط » (يسميه لوكاتش « شيطاني ») ، بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط هو الآخر ولكن على صعيد متقدم بشكل مغاير ووفق كيفية مختلفة .

ويجب أن نفهم من تعبير القيم الأصيلة بالطبع ، لا القيم التي يقدر الناقد أو القارئ أصالتها ، وإنما تلك التي تنظم بصورة ضمنية مجموع عالم الرواية دون أن يكون حضورها فيه واضحاً . ولا شك أن هذه القيم خاصة بكل رواية على حدة كما أنها تختلف من رواية إلى أخرى .

ونظراً لأن الرواية تتميز ، بوصفها نوعاً ملحماً ، بوجود قطعة بين البطل والعالم

(3) علينا أن نشير مع ذلك إلى أن من الضروري كما يبدو لنا تقييد مجال صلاحية هذه الفرضية ، لأنه إذا كان يصلح تطبيقها على مؤلفات لها أهميتها في تاريخ الأدب مثل « دون كيشوت » لسرفانتس و « الأحمر والأسود » لستندال و « مدام بوفاري » و « التربية العاطفية » لفلوبير ، فإنه لن يكون من الممكن تطبيقها إلا ضمن نطاق محدود جداً على « دير بارم » لستندال ، فضلاً عن أن من المستحيل تطبيقها على مبدعات بلزاك التي تحتل مكاناً مرموقاً في تاريخ الرواية الغربية . على أن تحليلات لوكاتش ، كما هي عليه الآن ، تسمح لنا ، كما يبدو ، بمباشرة دراسة سوسيولوجية جدية للشكل الروائي .

لا يمكن التغلب عليها ، وذلك على العكس من الملحمة أو الحكاية ، فإن لوكانش يقدم تحليلاً لطبيعة إنحطاطين (انحطاط البطل وانحطاط العالم) لا بد أن يحدثا في وقت واحد تعارضاً مقوماً هو أساس هذه القطيعة التي لا يمكن التغلب عليها من جهة ، وتفاعلاً يكفي للسماح بوجود شكل ملحمي .

وكان من الممكن للقطيعة الجذرية وحدها في الواقع أن تؤدي إلى المأساة أو إلى الشعر الغنائي ، كما أنه كان من الممكن لغياب القطيعة أو لوجود قطيعة عارضة فقط أن يؤدي إلى الملحمة أو إلى الحكاية .

وتملك الرواية باعتبارها تتوسط هذين الوضعين طبيعة جدلية بمقدار ما تحافظ بدقة على التفاعل العميق بين البطل والعالم الذي يفترضه كل شكل ملحمي من جهة ، وعلى قطيعتها التي لا يمكن التغلب عليها من جهة أخرى ، باعتبار أن تفاعل البطل والعالم ناتج عن انحطاط كل منهما بالنسبة للقيم الأصلية ، أما التعارض فناتج عن الاختلاف في طبيعة كل من هذين الانحطاطين .

إن بطل الرواية الشيطاني مجنون أو مجرم ، وهو ، كما قلنا على كل حال ، شخصية إشكالية يؤلف بحثها المنحط وبالتالي غير الأصيل عن قيم أصيلة في عالم الامتثال والاتفاق مضمون هذا النوع الأدبي الجديد الذي أبدعه الكتاب في المجتمع الفردي والذي أطلق عليه اسم « رواية » .

وقد أعد لوكانش انطلاقاً من هذا التحليل أسس تنميط الرواية . فهو يميز ، ابتداء من العلاقة بين البطل والعالم ، ثلاثة أنماط تخطيطية للرواية الغربية في القرن التاسع عشر ، يضاف إليها نمط تخطيطي رابع كان يشكل أصلاً تحولاً في النوع الروائي نحو كينيات جديدة تتطلب تحليلاً من نمط مغاير . لقد بدت له هذه الامكانية الرابعة في عام 1920 معبرة عن نفسها قبل كل شيء في روايات تولستوي التي تتجه نحو الملحمة . أما الأنماط المقومة الثلاثة من الرواية التي تناولها تحليله فهي :

آ) رواية « المثالية التجريدية » ، المتميزة بفعالية البطل ووعيه القاصر بالقياس إلى تعقد العالم (دون كيشوت - الأحمر والأسود) ،

ب) الرواية السيكولوجية التي اتجهت نحو تحليل الحياة الداخلية والتي تميزت بسلبية البطل ووعيه الذي كان أوسع من أن يرضى عما يمكن لعالم الاتفاق أن يقدمه له (ومن الممكن أن تنتمي إلى هذا النمط رواية « أوبلوموف » و « التربية العاطفية ») .
وأخيراً ،

ج) الرواية التربوية التي تكتمل بتحديد ذاتي لا يمكن اعتباره ، مع كونه تخلياً عن البحث الاشكالي ، قبولاً بعالم الاتفاق ولا هجراً لسلم القيم الضمني - تحديد ذاتي علينا أن نميزه من خلال مصطلح « التضج الرجولي » (ويلهلم مايستر Wilhelm Meister لغوته أو « هاينريش الأخضر » Der grüne Heinrich لغوتفريد كيلر G. Keller)

وتتفق تحليلات رينيه جيرار في أغلب الأحيان مع تحليلات لوكاتش التي سبقتها أربعين عاماً . فالرواية في نظره أيضاً هي تاريخ بحث منحط (يسميه « كافراً ») عن قيم أصيلة من قبل بطل اشكالي في عالم منحط . والمصطلحات التي يستخدمها ذات مصدر هيدغري ، بيد أنه يضيف عليها غالباً مضموناً يختلف بوضوح عن المضمون الذي يمنحه لها هيدغر . ويدون أن نستطرد في هذه الناحية بتوسع ، لنقل إن جيرار يستخدم بدلاً من الثنائية التي يقيمها هيدغر بين الأنطولوجي Ontologique والأونطي Ontique ثنائية تقترب كثيراً من الأنطولوجي والميتافيزيقي اللذين يطابقان في نظره الأصل والأصيل ، ولكن في حين يرى هيدغر أنه يجب طرح كل فكرة عن التقدم أو الانكفاء ، فإن جيرار يضيف على مصطلحي الأنطولوجي والميتافيزيقي مضموناً أقرب بكثير إلى مواقف لوكاتش منه إلى مواقف هيدغر وذلك بادخاله بين هذين المصطلحين رابطة تحكمها مقولتنا التقدم والانكفاء⁽⁴⁾ .

(4) في فكر هيدغر كما هو الأمر أيضاً في فكر لوكاتش ثمة قطيعة جذرية بين الكائن (Etre) الكلية عند لوكاتش) وكل ما يمكن الحديث عنه سواء بالصيغة الخبرية Indicatif (حكم الواقع) أو بالصيغة الانشائية Imperatif (حكم القيمة) .
وهذا الاختلاف هو الذي يطلق عليه هيدغر اختلاف الأنطولوجي والأونطي . وضمن هذا المنظور فإن الميتافيزيكا التي هي أحد أرفع وأعم أشكال الفكر بالصيغة الخبرية تطوراً =

إن تنميط الرواية عند جيرار يعتمد على فكرة أن انحطاط العالم الروائي هو نتيجة شر أنطولوجي متقدم نسبياً (و « نسبياً » هذه هي مضادة قطعاً لفكر هيدغر) يقابله داخل العالم الروائي اشتداد الرغبة الميتافيزيقية أي الرغبة المنحطة .

إنه يقوم إذن على فكرة الانحطاط ، وهنا يضيف جيرار للتحليل اللوكاتشي دقة تبدو لنا هامة بوجه خاص . ففي نظره أن انحطاط العالم الروائي ، في الواقع ، وتقدم الشر الانطولوجي واشتداد الرغبة الميتافيزيقية تتجل عن توسط كبير نسبياً يزيد بالتدريج من المسافة بين الرغبة الميتافيزيقية والبحث الأصيل ، البحث عن « المتعالي العمودي » .

وتكثر في كتاب جيرار أمثلة التوسط ، من روايات الفروسية التي تتموضع بين

=تبقى في التحليل الأخير تابعة لمجال الاونطي .

وإذا كانت مواقف هيدغر ولوكاتش تتفق على التمييز الضروري بين الانطولوجي والاونطي ، الكلية والنظرية ، الأخلاق والميتافيزيقا ، فإنها تختلف اختلافاً جوهرياً في طريقة تصور علاقاتها .

إن فكر لوكاتش بوصفه فلسفة للتاريخ ، يقتضي فكرة صيرورة المعرفة وأمل التقدم وخطر الانكفاء . بيد أن التقدم هو ، بالنسبة له ، التقارب بين الفكر الوضعي ومقولة الكلية ، والانكفاء هو تباعد هذين العنصرين اللذين هما في التحليل الأخير لا ينفصلان ، باعتبار أن مهمة الفلسفة هي على وجه الدقة إدخال مقولة الكلية بوصفها أساساً لكل الأبحاث الجزئية ولكل التأملات في المعطيات الوضعية .

أما هيدغر فيقيم بالمقابل فصلاً جذرياً (وبالتالي تجريدياً وتصورياً) بين الكائن والمعطى ، بين الأنطولوجي والاونطي ، بين الفلسفة والعلم الوضعي ، مستبعداً بذلك كل فكرة عن التقدم أو الانكفاء . ويتوصل هو الآخر لفلسفة للتاريخ ، لكنها فلسفة تجريدية ذات بعدين : الأصيل والأصيل ، الانفتاح على الكائن ونسيان الكائن . وكما نرى ، فإذا كانت مصطلحات جيرار تنتمي إلى أصول هيدغرية ، فإن إدخاله لمقولات التقدم والانكفاء يقارب فيما بينه وبين مواقف لوكاتش .

« دون كيشوت » والبحث عن القيم الفروسية ، إلى العشيق الذي يتموضع بين الزوج ورغبته في النساء في رواية « الزوج الأبدي » لدستوفسكي . بيد أن أمثلته لا تبدلنا دوماً موفقة على هذا النحو . كما أننا لسنا على يقين من أن التوسيط هو مقولة شاملة لعالم الرواية بالقدر الذي يظنه جيرار . إن كلمة الانحطاط تبدلنا أكثر اتساعاً وأشد ملائمة شريطة أن تحدّد بالطبع طبيعة هذا الانحطاط لدى القيام بكل تحليل خاص . ولكن يظل من الصحيح أيضاً أن جيرار ، بإيضاحه مقولة التوسيط ، بل وبمبالغته في أهميتها ، قد زاد من دقة تحليل بنية لا تتضمن أهم أشكال الانحطاط التي تسم العالم الروائي فحسب وإنما تتضمن على الأرجح الشكل الذي هو ، تكوينياً ، أولي ، الشكل الذي ولّد نوع الرواية الأدبي ، باعتبار أن هذا الأخير أنتج بعد ذلك أشكالاً أخرى مشتقة من الانحطاط .

وانطلاقاً من ذلك فإن تنميط جيرار يقوم أولاً على وجود شكلين من التوسيط ، خارجي وداخلي ، الأول يتسم بأن العامل الموسّط خارجي عن العالم الذي يدور فيه بحث البطل (مثل روايات الفروسية في دون كيشوت) ، والثاني يتسم بأن العامل الموسّط جزء من هذا العالم (العشيق في رواية « الزوج الأبدي ») . ويوجد عند جيرار ، داخل هاتين المجموعتين المختلفتين كيقياً ، فكرة تقدم الانحطاط الذي يتجلى من خلال التقارب المتزايد بين الشخصية الروائية والعامل الوسيط ، والتمييز المتزايد بين هذه الشخصية والتعالّي العمودي .

فلنحاول الآن أن نحدد نقطة جوهرية يتفق عليها لوكاتش وجيرار اتفاقاً أساسياً . إن الرواية بوصفها تاريخ بحث منحط عن قيم أصيلة في عالم لا أصيل ، هي بالضرورة وفي آن واحد سيرة وتاريخ اجتماعي ، والواقعة الهامة على وجه الخصوص هي أن وضع الكاتب بالنسبة للعالم الذي ابتدعه هو ، في الرواية ، يختلف عن وضعه بالنسبة لعالم كل الأشكال الأدبية الأخرى . ويطلق جيرار على هذا الوضع الخاص « الفكاهة » بينما يسميه لوكاتش « السخرية » . كلاهما يتفقان على أنه يتوجب على الروائي أن يتجاوز وعي أبطاله ، وأن هذا التجاوز (الفكاهة أو السخرية) هو ،

جمالياً ، مقومٌ للابداع الروائي . لكنها ينفصلان في رؤيتها لطبيعة هذا التجاوز .
وحول هذه النقطة ، يبدو لنا موقف لوكاتش هو المقبول لا موقف جيرار .

ففي نظر جيرار ، تخلى الروائي ، في اللحظة التي يكتب فيها مبدعه ، عن عالم الانحطاط ليلتقي الأصالة ، التعالي العمودي . ولهذا فإنه يعتقد أن معظم الروايات الكبرى تنتهي باهتداء البطل إلى هذا التعالي العمودي وأن الطابع التجريدي لبعض النهايات (دون كيشوت ، الأحمر والأسود ، ومن الممكن أيضاً أن نذكر أميرة كليف) هو إما نتيجة توهم القارئ أو نتيجة بقاء الماضي في وعي الكاتب .

مثل هذا التأكيد يعاكس قطعاً جمالية لوكاتش الذي يرى أن كل شكل أدبي (وكل شكل فني كبير بوجه عام) قد ولد من الحاجة إلى التعبير عن مضمون جوهري . وإذا كان قد تم فعلاً تجاوز الانحطاط الروائي من قبل الكاتب ، بل وحتى من قبل الاهتداء النهائي لعدد من الأبطال ، فإن قصة هذا الانحطاط لن تكون إلا قصة حادثة تافهة وسيكون للتعبير عنه في أحسن الأحوال طابع حكاية مسلية نسبياً . ومع ذلك فإن سخرية الكاتب واستقلاليته بالنسبة لشخصياته واهتداء الأبطال الروائيين النهائي هي وقائع لا يرقى إليها الشك .

غير أن لوكاتش يعتقد أنه بمقدار ما تكون الرواية على وجه الدقة ابداعاً خيالياً لعالم يتحرك بفعل الانحطاط الشامل ، فإن هذا التجاوز لن يكون هو نفسه إلا منحطاً ، تمهيدياً ، تصورياً ، لا انحطاطاً معاشاً بوصفه واقعاً عينياً .

إن سخرية الروائي لا تتناول في نظر لوكاتش البطل الذي يعرف طابعه الشيطاني فحسب ، وإنما أيضاً الطابع التجريدي ، وبالتالي غير الكافي والمنحط لوعيه . لهذا فإن قصة البحث المنحط الشيطاني أو الكافر ، تبقى دوماً الإمكان الوحيد للتعبير عن وقائع جهرية .

إن الاهتداء النهائي لدون كيشوت أو لجوليان سوريل(*) ليس كما يظن جيرار مدخلاً للأصالة ، للتعالي العمودي ، وإنما هو ببساطة بدء الوعي بالتفاهة ، بالطابع

* - بطل رواية « الأحمر والأسود » لستندال .

المنحط لا للبحث السابق فحسب بل ولكل أمل ، ولكل بحث ممكن .

لهذا فإنه نهاية لا بدء ، ووجود هذه السخرية (التي هي دوماً سخرية ذاتية) هو الذي سمح للوكاتش بتعريفين متقاربين يبدوان لنا موقفين بوجه خاص لهذا الشكل الروائي : « بدأ الطريق ، وانتهت الرحلة » ، والرواية هي « صورة النضج الرجولي » ، وهذه الصيغة الأخيرة تحدد بشكل أدق ، كما رأينا ، الرواية التربوية من غط « فيلهلم مايبستر » التي تنتهي بتحديد ذاتي (اقلاع عن البحث الاشكالي دون أن يقبل بسبب ذلك عالم الاتفاق أو يهجر سلم القيم الضمني) .

وهكذا فالرواية ، بالمعنى الذي يعطيه كل من لوكاتش وجيرار ، تبدو نوعاً أدبياً لا يمكن للقيم الأصلية فيه ، وهي موضوع البحث دوماً ، أن تكون حاضرة في المبدع من خلال شخصيات واعية أو وقائع عينية . هذه القيم لا توجد إلا بشكل تجريدي وتصوري في وعي الروائي حيث تكتسب طابعاً أخلاقياً . بيد أن الأفكار التجريدية لا مكان لها في مبدع أدبي يمكن أن تشكل فيه عنصراً غير متجانس .

إن مشكلة الرواية هي إذن أن نجعل مما هو في وعي الروائي تجريدي وأخلاقي العنصر الجوهري للمبدع ، حيث لا يمكن لهذا الواقع أن يوجد إلا وفق حالة غياب غير مثبم (ويمكن لجيرار أن يقول موّسط) أو ما هو معادل لحضور منحط . وكما يكتب لوكاتش ، فإن الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي تصير فيه أخلاق الكاتب مشكلة المبدع الجمالية .

بيد أن مشكلة سوسولوجيا الرواية قد شغلت علماء اجتماع الأدب دوماً دون أن يقوموا حتى الآن فيما يبدو لنا بخطوة حاسمة على طريق تبيانها . ولما كانت الرواية ، في الأساس ، خلال القسم الأول من تاريخها ، سيرة حياة ، وتاريخاً اجتماعياً فقد تمكنا دوماً من أن نبين أن التاريخ الاجتماعي يعكس مجتمع الحقبة نسبياً ، وهي نتيجة لا حاجة بنا كي نتوصل إليها أن نكون علماء اجتماع .

ومن ناحية أخرى ، فقد رُبط أيضاً بين تحول الرواية منذ كافكا وبين تحليلات الماركسي للتشبيء Reification هنا أيضاً لا بد من القول إنه كان على علماء الاجتماع

الجددين أن يروا مشكلةً بله أن يروا تفسيراً . فإذا كان واضحاً أن العالم العبيثي لكافكا ، و « الغريب » لكامو ، أو العالم المركب من أشياء مستقلة نسبياً لروب - غرييه ، يتطابق وتحليل التشييء كما طوره ماركس والماركسيون من بعده ، فإن المشكلة التي تطرح نفسها هي معرفة لماذا هذا التطابق . ففي حين أن هذا التحليل قد تم إعداده في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ويتعلق بظاهرة بدأ ظهورها قبل ذلك التاريخ ، فإن هذه الظاهرة نفسها لم تظهر في الرواية إلا انطلاقاً من نهاية الحرب العالمية الأولى .

وبإيجاز فإن كل هذه التحليلات تتناول علاقة بعض عناصر مضمون الأدب الروائي ووجود واقع اجتماعي تعكسه بدون نقل Transposition تقريباً أو بواسطة نقل شفاف نسبياً .

بيد أن المشكلة الأولية التي كان يتوجب على سوسيولوجيا الرواية تناولها هي مشكلة العلاقة بين الشكل الروائي نفسه وبنية الوسط الاجتماعي الذي تطور هذا الشكل داخله ، أي بين الرواية كنوع أدبي والمجتمع الفردي الحديث . ويبدو لنا اليوم أن اجتماع تحليلات لوكاتش وجيرار ، على الرغم من أنه قد تم إعدادها بدون اهتمامات سوسيولوجية خصوصية ، يسمح أن لم يكن بتبيان هذه المشكلة كلياً ، فعلى الأقل بالقيام بخطوة حاسمة نحو هذا التبيان .

قلنا لتونا في الحقيقة أن الرواية تتميز بوصفها قصة بحث عن قيم أصيلة وفق كيفية منحطة في مجتمع منحط ، انحطاطاً يتجلى ، فيما يتعلق بالبطل بشكل رئيسي ، عبر التوسيط وتقليص القيم الأصلية إلى مستوى ضمني واختفائها بوصفها واقعاً جلياً . وكما هو واضح تماماً ، فإننا هنا إزاء بنية معقدة بوجه خاص ، وسيكون من الصعب أن نتخيل أنها قد ولدت ذات يوم من مجرد ابتكار فردي دون أي أساس في الحياة الاجتماعية للجماعة .

إن ما سيكون مستحيل التصور على كل حال هو أن شكلاً أدبياً يمثل هذا التعقيد الديالكتيكي قد وجد ، طيلة قرون ، لدى أشد الكتاب اختلافاً وفي أكثر البلدان

تنوعاً ، وأنه أصبح الشكل الأمثل الذي عُبر من خلاله ، على الصعيد الأدبي ، عن مضمون حقبة بكاملها ، دون أن يكون ثمة تماثل أو علاقة دلالية بين هذا الشكل وأهم مظاهر الحياة الاجتماعية .

إن الفرضية التي نسوقها بهذه المناسبة تبدو لنا سهلة بوجه خاص ، موحية خاصة وأقرب إلى الحقيقة على الرغم من أنه لزمنا سنوات حتى نعثر عليها .

يبدو لنا الشكل الروائي في الحقيقة على أنه نقل إلى الصعيد الأدبي للحياة اليومية في المجتمع الفردي ولید الإنتاج من أجل السوق . ويوجد تماثل دقيق بين الشكل الأدبي للرواية ، كما أتينا على تحديده تبعاً للوكاتش وجيرار ، وبين علاقة الناس اليومية مع الأموال عموماً ، وبشكل أوسع ، علاقة الناس مع الناس الآخرين في مجتمع منتج من أجل السوق .

إن العلاقة الطبيعية والسليمة بين الناس والأموال هي في الحقيقة العلاقة التي يحدد فيها الإنتاج بشكل واع الاستهلاك في المستقبل والصفة العينية للأشياء وقيمتها الاستعمالية .

بيد أن ما يميز الإنتاج من أجل السوق هو على العكس استبعاد علاقة وعي الناس هذه ، وتقليصها إلى المستوى الضمني بفضل توسط الواقع الاقتصادي الجديد الذي ابتكره هذا الشكل من الإنتاج ونعني به قيمة التبادل .

ففي الأشكال الأخرى من المجتمع ، كان على الإنسان ، حين يحتاج إلى ثياب أو سكن ، أن ينتجها بنفسه أو أن يطلب إلى فرد قادر أن ينتجها ، وعليه أو بوسعه أن يقدمها له سواء بفضل القواعد التقليدية أو لأسباب تتعلق بالسلطة أو الصداقة ، إلخ ، أو مقابل بعض القروض .⁽⁵⁾

(5) طالما بقي التبادل مشتملاً لأنه يتناول الفضلات فقط أو أن له طابع تبادل قيم الاستعمال التي لا يستطيع الأفراد أو الجماعات انتاجها داخل اقتصاد طبيعي جوهرياً ، فإن البنية العقلية للتوسط لا تظهر أو أنها تبقى ثانوية . إن التحول العميق في تطور التشييء ينتج عن قدوم الانتاج من أجل السوق .

أما اليوم فللمحصول على ثياب أو سكن فإنه ينبغي إيجاد النقود الضرورية لشراؤها . إن منتج الثياب أو البيوت لا يبالي بقيم استعمال الأشياء التي ينتجها . إذ أن هذه الأشياء في نظره ليست إلا شراً ضرورياً للمحصول على الشيء الوحيد الذي يهّمه : قيمة تبادل كافية لتأمين مردود مصنعه . إن كل علاقة أصيلة مع الجانب الكيفي من الأشياء والكائنات في الحياة الاقتصادية التي تؤلف أهم جزء في الحياة الاجتماعية الحديثة آخذة في الاختفاء ، سواء أكانت علاقات بين الناس أو الأشياء أو علاقات بين الناس أنفسهم ، لتحل محلها علاقة توسطة ومنحطة : العلاقة مع قيم التبادل الكمية بشكل محض .

من الطبيعي أن قيم الاستعمال تستمر في الوجود وتحدد ، في التحليل الأخير ، مجمل الحياة الاقتصادية ، غير أن فعلها يكتسب طابعاً ضمئياً ، تماماً كفعل القيم الأصلية في العالم الروائي .

تتألف الحياة الاقتصادية ، على المستوى الواعي والظاهر ، من أناس متجهين حصراً نحو قيم التبادل ، قيم منحطة ينضاف إليها في الإنتاج بعض الأفراد - المبدعون في كل الميادين - الذين يبقون متجهين جوهرياً نحو قيم الاستعمال والذين ، بذلك ، يقفون على هامش المجتمع ويصيرون أفراداً إشكاليين ؛ وطبيعي أنه حتى هؤلاء لا يمكن لهم إذا قبلوا الوهم (الذي يسميه جيرار الكذبة) الرومانتيكي للقطيعة الكلية بين الجوهر والمظهر ، بين الحياة الداخلية والحياة الاجتماعية ، أن ينخدعوا بالانحطاط الذي تعاني منه فعاليتهم الابداعية في مجتمع منتج من أجل السوق ما إن تتجلى في الخارج ، أي ما إن تصير كتاباً ، أو لوحة ، أو تعليماً ، أو تأليفاً موسيقياً ، إلخ ، متمتعة بشيء من الامتياز ومكتسبة بذلك سعراً ما . وهو ما يجب أن يضاف إليه أن كل فرد في المجتمع المنتج من أجل السوق ، بوصفه المستهلك الأخير ، المقابل ، في فعل التبادل نفسه ، للمنتجين ، يجد نفسه في لحظة ما من اليوم في وضع يتطلع فيه إلى قيم استعمال كيفية لا يتمكن من بلوغها إلا بواسطة قيم التبادل .

آنثذ ، ليس في إبداع الرواية بوصفها نوعاً أدبياً ما يدعش . فالشكل الشديد

التعقيد الذي تمثله في الظاهر هو الشكل الذي يحيا فيه الناس كل يوم عندما يكونون مرغمين على البحث عن كل صفة ، كل قيمة استعمال وفق نموذج منحط بتوسط الكمية وقيمة التبادل وذلك في مجتمع لا يمكن فيه لكل جهد ، من أجل أن يتجه مباشرة نحو قيمة الاستعمال ، أن ينتج سوى أفراد منحطين هم أيضاً ، ولكن وفق نموذج مختلف ، هو نموذج الفرد الاشكالي .

وهكذا فإن البنيتين ، بنية النوع الروائي المام وبنية التبادل ، تتضحيان متجانستين بشكل دقيق إلى الحد الذي يسعنا معه الحديث عن بنية واحدة تتجلى على صعيدين مختلفين . وفوق ذلك ، كما سنرى فيما بعد ، فإن تطور الشكل الروائي الذي يتفق مع عالم التشبيء لا يمكن فهمه إلا بمقدار ما نربطه مع تاريخ متجانس لبنى هذا الأخير .

وقبل صياغة عدة ملاحظات حول موضوع تجانس هذين التطورين ، علينا أن نفحص مشكلة العملية ذات الأهمية الخاصة بالنسبة لعالم الاجتماع والتي بفضلها تمكن الشكل الأدبي من أن يولد بدءاً من واقع اقتصادي ، والتعديلات التي ترغمنها دراسة هذه العملية على إدخالها على التصور التقليدي للإشراط السوسولوجي للإبداع الأدبي .

ثمة واقعة أولى مفاجئة ، فالتصور التقليدي لسوسولوجيا الأدب ، ماركسياً كان أم لا ، لا يمكن تطبيقه في حالة التجانس البنيوي الذي أتينا على الإشارة إليه . فمعظم أعمال سوسولوجيا الأدب في الحقيقة تقيم علاقة بين أهم المؤلفات الأدبية والوعي الجماعي لهذه الجماعة الاجتماعية أو تلك التي ولدت هذه المؤلفات داخلها . وحول هذه النقطة لا يختلف الموقف الماركسي التقليدي جوهرياً عن مجموع الأعمال السوسولوجية غير الماركسية التي لم يصف إليها سوى أربعة أفكار جديدة هي :

أ) المبدع الأدبي ليس مجرد انعكاس لوعي جماعي حقيقي ومعطى ، وإنما مآل نزعات خاصة بوعي هذه الجماعة أو تلك إلى مستوى من التهاusk شديد العمق ، وهو وعي يجب تصوّره بوصفه واقعاً ديناميكياً ، موجهاً نحو حالة ما من التوازن . وما

يفصل ، في الأساس ، في هذا الميدان كما هو الأمر في الميادين الأخرى كافة ، السوسيولوجيا الماركسية عن كل النزعات السوسيولوجية الوضعية ، النسبية أو الانتقائية ، هو أن السوسيولوجيا الماركسية ترى المفهوم الأساسي لا في الوعي الجماعي الحقيقي بل في المفهوم المبنى للوعي الممكن الذي يسمح وحده بفهم الأول .

ب) إن العلاقة بين الفكر الجماعي وكبار المبدعات الفردية ، الأدبية والفلسفية واللاهوتية ، إلخ . تكمن لا في هوية مضمون ما وإنما في تماسك أعمق وفي تجانس البنى الذي يمكنه أن يعبر عن نفسه عبر مضامين خيالية شديدة الاختلاف عن المضمون الحقيقي للوعي الجماعي .

ج) إن المبدع المطابق للبنية العقلية لهذه الجماعة الاجتماعية أو تلك يمكن أن يكون قد تم إعداده في بعض الحالات ، النادرة والحق يقال ، من قبل فرد لا تربطه بهذه الجماعة سوى علاقات قليلة جداً . والطابع الاجتماعي للمبدع يكمن بوجه خاص في أنه لا يسع أي فرد على الإطلاق أن يقيم بنفسه بنية عقلية متماسكة متطابقة مع ما يسمى « رؤية العالم » . مثل هذه البنية لا يمكن أن تُبني إلا من قبل جماعة ، ويستطيع الفرد دفعها فقط إلى درجة من التماسك شديدة الارتفاع ونقلها إلى صعيد الابداع الخيالي ، أو إلى صعيد الفكر التصوري ، إلخ .

د) إن الوعي الجماعي ليس واقعاً أولياً ولا واقعاً مستقلاً بنفسه ، إنه يتهاى بشكل ضمني في السلوك الشامل للأفراد المشاركين في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، إلخ .

تلك كما نرى أطروحات في منتهى الأهمية تكفي لإقامة اختلاف كبير جداً بين الفكر الماركسي والمفاهيم الأخرى عن سوسيولوجيا الأدب . إلا أنه يبقى على الرغم من هذه الاختلافات أن المنظرين الماركسيين ، شأنهم في ذلك شأن سوسيولوجيا الأدب الوضعية أو النسبية ، قد اعتقدوا دوماً أنه لا يمكن للحياة الاجتماعية أن تعبر عن نفسها على الصعيد الأدبي أو الفني أو الفلسفي ، إلا عبر حلقة الوعي الجماعي الوسيطة .

بيد أن ما يدهشنا في الحالة التي أتينا على دراستها هو أننا إذا وجدنا تجانساً دقيقاً

بين بنى الحياة الاقتصادية وبعض المظاهر الأدبية الهامة بوجه خاص ، فإنه لا يمكننا الكشف عن أي بنية مماثلة على صعيد الوعي الجماعي الذي كان يبدو حتى ذلك الحين الحلقة الوسيطة التي لا غنى عنها لتحقيق إما التجانس وإما علاقة واضحة ودلالية بين مختلف جوانب الوجود الاجتماعي .

إن الرواية التي حللها لوكاتش وجيرار لا تبدو أبداً نقلاً خيالياً للبنى الواعية لهذه الجماعة الخاصة أو تلك ، وإنما تبدو معبرة على العكس (وربما كانت هذه حال الجزء الأعظم من الفن الحديث بوجه عام) عن بحث عن قيم لا تدافع عنها أي جماعة اجتماعية فعلياَ وتميل الحياة الاقتصادية لجعلها مضمرة لدى كافة أعضاء المجتمع .

إن الأطروحة الماركسية القديمة التي كانت ترى في البروليتاريا الجماعة الاجتماعية الوحيدة القادرة على تكوين أساس لثقافة جديدة باعتبارها لم تكن مندجة في المجتمع المتشعب ، تنطلق من التصور السوسولوجي التقليدي الذي يفترض أن كل إبداع ثقافي أصيل وهام لا يمكنه أن يلد إلا من إتفاق عميق بين البنية العقلية للمُبدع والبنية العقلية للجماعة جزئية واسعة نسبياً لكنها ذات تطلع عالمي . والواقع أن التحليل الماركسي قد كشف عن قصوره فيما يتعلق بالمجتمع الغربي على الأقل ، فبدلاً من أن تبقى البروليتاريا الغربية غريبة على المجتمع المتشعب ومعارضة له بوصفها قوة ثورية ، فإنها ، على العكس ، قد اندمجت به إلى حد كبير ، وبدلاً من أن يقلب نشاطها النقابي والسياسي أوضاع هذا المجتمع وأن يُحلَّ محلُّه علماً اشتراكياً ، فقد سمح لها بأن تؤمّن لنفسها فيه مكانة أفضل نسبياً من تلك التي دعت لتوقعها تحليلات ماركس .

بيد أنه على الرغم من أن الإبداع الثقافي مُهدّد بازدياد من قبل المجتمع المتشعب ، فإن هذا الإبداع لم يكف عن الوجود بسبب هذا التهديد . إن الأدب الروائي ، وربما كان شأنه في ذلك شأن الإبداع الشعري الحديث أو الرسم التشكيلي المعاصر ، عبارة عن أشكال أصيلة من الإبداع الثقافي ولو لم يكن من الممكن ربطها بوعي جماعة اجتماعية خاصة - حتى ولو كان هذا الوعي وعياً ممكنًا - .

وقبل أن نتناول دراسة العمليات التي سمحت وأنتجت هذا النقل المباشر للحياة

الاقتصادية إلى الحياة الأدبية ، لنلاحظ أنه إذا كانت مثل هذه العملية تبدو معاكسة لكل تقليد في الدراسات الماركسية للإبداع الثقافي ، فإنها تؤكد ، بالمقابل ، وبطريقة مفاجئة تماماً ، واحداً من أهم التحليلات الماركسية للفكر البورجوازي أي نظرية توتين السلعة والتشبيء . هذا التحليل الذي يعتبره ماركس أحد أهم اكتشافاته ، يؤكد في الحقيقة أنه في المجتمعات المنتجة من أجل السوق (أي في أنماط المجتمع التي تسود فيها الفعالية الاقتصادية) يفقد الوعي الجماعي بالتدريج وجوده الفعّال ويميل إلى أن يصبح مجرد انعكاس⁽⁶⁾ للحياة الاقتصادية ومن ثم إلى أن يندثر تقريباً .

ومن الواضح على هذا النحو أنه لم يكن هناك تناقض بين هذا التحليل الخاص الذي قام به ماركس وبين النظرية العامة للإبداع الأدبي والفلسفي التي وضعها الماركسيون اللاحقون الذين كانوا يفترضون وجود دور فعال للوعي الجماعي ، بل كان هناك عدم تماسك ، لاسيما وأن هذه النظرية لم تأخذ في حسابها نتائج مقولة ماركس بالنسبة لسوسيولوجيا الأدب ، وهي المقولة التي تفيد أنه يحدث في المجتمعات المنتجة من أجل السوق تعديل جذري لوضع الوعي الفردي والجماعي ، وبشكل ضمني للعلاقات بين البنى التحتية والفرقية . ويبدو تحليل التشبيء الذي قام به ماركس أولاً على صعيد الحياة اليومية ، ثم طوره بعد ذلك لوكاتش على صعيد الفكر الفلسفي والعلمي والسياسي ، والذي استعاده من بعده عدد من المنظرين في مختلف الميادين الخاصة والذي نشرنا نحن أنفسنا دراسة عنه . على هذا النحو على الأقل - ثابتاً بالوقائع في التحليل السوسيولوجي لشكل روائي ما .

(6) إننا نتحدث عن « وعي - انعكاس » حينما يعاني مضمون هذا الوعي ومجموع العلاقات بين مختلف عناصر هذا المضمون (ما نسميه بنيته) من فعل ميادين أخرى من الحياة الاجتماعية دون أن تؤثر بدورها على هذه الميادين . وفي الممارسة ، ربما لم يتم الوصول أبداً إلى هذا الوضع في واقع المجتمع الرأسمالي . إن هذا المجتمع يخلق مع ذلك ميلاً إلى التخفيض السريع والتدريجي لتأثير الوعي على الحياة الاقتصادية ، وبشكل معاكس إلى الازدياد المستمر لتأثير القطاع الاقتصادي من الحياة الاجتماعية على مضمون وبنية الوعي .

يقودنا هذا التساؤل عن كيفية تكوّن العلاقة بين البنى الاقتصادية والمظاهر الأدبية في مجتمع ما حيث تتم هذه العلاقة خارج الوعي الجماعي .
لقد صغنا حول هذا الموضوع فرضية الفعل المتقارب لأربعة عوامل مختلفة ،
هي :

(أ) ولادة مقولة التوسّط في فكر أعضاء المجتمع البورجوازي ابتداء من السلوك الاقتصادي ومن وجود قيمة التبادل - بوصفها شكلاً فكرياً أساسياً ومتطوراً بالتدرّج - مع ميل ضمني إلى أن يحل محل هذا الفكر وعي كلي مزيف تصير فيه القيمة الوسّطة قيمة مطلقة وتختفي فيه القيمة الوسّطة كلياً ، أو ، بعبارة أوضح ، مع ميل إلى اعتبار الوصول إلى القيم كلها من زاوية التوسّط ونزوع إلى جعل النقود والامتياز الاجتماعي قيماً مطلقة لا مجرد توسّطات تضمن الوصول إلى قيم أخرى ذات طابع كيفي .
(ب) بقاء عدد من الأفراد في هذا المجتمع إشكاليين جوهرياً بمقدار ما يبقى فكرهم وسلوكهم تحت هيمنة قيم كيفية ، دون أن يتمكنوا مع ذلك من طرحها كلياً من وجود التوسّط المنحط الذي يعم تأثيره على مجموع البنية الاجتماعية .
من بين هؤلاء الأفراد يقف في المقام الأول كل المبدعين ، كتاباً وفنانين وفلاسفة ولاهوتيين إلخ . الذين يحدد فكرهم وسلوكهم قبل كل شيء مستوى مبدعهم دون أن يتمكنوا من الخلاص تماماً من تأثير السوق واستقبال المجتمع المتشّيء .
(ج) بما أنه لا يمكن لأي مبدع مهم أن يكون تعبيراً عن تجربة محض فردية ، فإن من المحتمل أن النوع الروائي لم يتمكن من الولادة والتطور إلا بمقدار تطوّر سخط انفعالي لم يتحول إلى مفاهيم ، وتطوّر تطلع انفعالي يهدف مباشرة إلى القيم الكيفية ، سواء داخل مجموع المجتمع أو ربما بين الفئات المتوسطة وحدها التي جند من بين صفوفها معظم الروائيين⁽⁷⁾ .

(7) هنا تطرح مشكلة يصعب حلها منذ الآن وربما أمكن ذات يوم حلها بدراسات سوسيولوجية عينية ، هي مشكلة « صندوق الصدى » الجماعي الانفعالي الذي لم تتم مفهمته والذي سمح بتطور الشكل الروائي . =

(د) وكان هنالك أخيراً في المجتمعات الليبرالية المنتجة من أجل السوق مجموعة من القيم التي ، دون أن تكون عبر فردية Transindividuelle كان لها على كل حال تطلع شامل وصلاحية عامة داخل هذه المجتمعات . كانت تلك قيم الفردانية الليبرالية المرتبطة بوجود السوق التنافسية نفسه (الحرية ، المساواة ، الملكية في فرنسا مع مشتقاتها من التسامح وحقوق الانسان وتطور الشخصية ، الخ .) . وتطورت ، بدءاً من هذه القيم ، مقولة السيرة الفردية التي صارت العنصر المقوم في الرواية حيث اتخذت فيها مع ذلك شكل الفرد الاشكالي وذلك بدءاً من :

1 - التجربة الشخصية للأفراد الاشكاليين الذين أشير إليهم في الفقرة (ب) ،

2 - التناقض الداخلي بين الفردانية بوصفها قيمة عامة أحدثها المجتمع

البورجوازي والحدود الهامة والمؤلة التي وضعها هذا المجتمع نفسه في الواقع لتطور الأفراد .

هذا التصور الفرضي يبدو لنا ثابتاً بعدة أشياء منها أنه حين كان مقدراً على واحد

= في البداية كنا نفكر أن التشيي ، مع ميله نحو تذويب ودمج مختلف الجماعات الجزئية في المجتمع الشامل ، ومن ثم إلى أن يتزع عنها بذلك إلى درجة ما خصوصيتها ، يملك طابعاً يعاكس الواقع ، سواء أكان هذا الواقع بيولوجياً أو سيكولوجياً للفرد الإنساني إلى درجة يتوجب معها عليه أن يحدث لدى كافة أفراد البشر ، إلى درجة قوية نسبياً ، ردود فعل معارضة (أو ، إذا انحط بطريقة أكثر تقدماً كيفياً ، ردود فعل هروبية) خالقاً على هذا النحو مقاومة دفاعية ضد العالم المتشيع ، مقاومة يمكن أن تؤلف القاع الخلفي للإبداع الروائي .

ثم رأينا في ذلك ، فيما بعد ، مجرد افتراض لم يتم التأكيد من صحته : نعني افتراض وجود طبيعة بيولوجية لا يمكن لمظاهرها الخارجية أن تكون كلياً مشوهة بفعل الواقع الاجتماعي .

بيد أنه من الممكن أيضاً أن تكون المقاومة الموجهة ضد التشيي ، ولو أنها مقاومة انفعالية ، مرتبطة ببعض الفئات الاجتماعية الخاصة التي يتوجب على البحث الوضعي أن يرسم حدودها .

من هذه العناصر الأربعة أن يختفي بفعل تحول الحياة الاقتصادية وحلول اقتص
الاحتكارات والكارتل محل اقتصاد المنافسة الحرة (وهو تحول بدأ في نهاية القرن الثام
عشر بيد أن معظم الاقتصاديين يؤرخون للمنعطف الكيفي بين عامي 1900
1910) فقد شهدنا تحولاً موازياً للشكل الروائي الذي أدى إلى الذوبان التدريجي ثم
اختفاء الشخصية الفردية والبطل ، وهو تحول يبدو لنا متميزاً بطريقة تصورية إلى -
بعيد بوجود مرحلتين :

أ) الأولى ، انتقالية ، أدى اختفاء أهمية الفرد خلالها إلى محاولات استبد
السيرة بوصفها مضموناً للمبدع الروائي يقيم هي وليدة أيديولوجيات مختلفة . لأنه
كانت هذه القيم قد بدت في المجتمعات الغربية أضعف من أن تولد أشكالاً أد
محضة ، فإن بوسعها على وجه الاحتمال أن تقدم تنمة لشكل موجود في الأصل وكان
على وشك أن يفقد مضمونه القديم . على هذا الصعيد ، تقع في المقام الأول أف
الجماعة والواقع الاجتماعي (المؤسسات ، الأسرة ، الجماعة الاجتماعية ، الثورة
الخ .) التي أدخلتها الأيديولوجية الاشتراكية وطورتها في الفكر الغربي .
ب) والمرحلة الثانية التي تبدأ على وجه التقريب مع كافكا لتصل حتى الرو
الجديدة المعاصرة والتي لم تكتمل بعد ، تتميز بالكف عن كل محاولة لاستبدال البه
الاشكالي والسيرة الفردية بواقع آخر ، وبالجهد من أجل كتابة رواية غياب الذات وع
وجود أي بحث يتقدم⁽⁸⁾ .

من الواضح أن على هذه المحاولة ، من أجل الحفاظ على الشكل الروائي باعطا
مضموناً قريباً ولا شك من الرواية التقليدية (فقد كانت هذه الأخيرة دوماً الشكل الأ
للبحث الاشكالي ولغياب القيم الوضعية) لكنه على كل حال مختلف جوه

(8) كان لوكاتش يصف زمن الرواية التقليدية بجملة : « بدأ الدرب وانته
الرحلة » . ومن الممكن وصف الرواية الجديدة بحذف النصف الأول من ه
الجملة . وسيتصف زمنها سواء بجملة : « المبتغى هنا لكن الرحلة انتهت
(كافكا ، ناتالي ساروت) أو بملاحظة أن « الرحلة قد انتهت أصلاً دون أن يك
الدرب قد بدأ على الإطلاق » (الروايات الثلاث الأولى لآلان روب - غرييه)

(فالقصود الآن استبعاد عنصرين جوهريين من المضمون الخصوصي للرواية : سيكولوجية البطل الاشكالي وقصة بحثه الشيطاني) ، أن تولد في الوقت نفسه اتجاهات متوازية نحو أشكال متباينة من التعبير . وربما كنا هنا ازاء عناصر من أجل سوسيولوجيا مسرح الغياب (بيكيت ، يونيسكو ، آداموف خلال مرحلة ما) وكذلك بعض جوانب الرسم غير التصويري .

لنشر الآن إلى مشكلة أخيرة يمكنها ويتوجب عليها أن تتيح المجال لأبحاث لاحقة . إن الشكل الروائي الذي أتينا على دراسته هو ، في الجوهر ، شكل نقدي ومعارض . إنه شكل من مقاومة المجتمع البورجوازي في طريقه للتطور . مقاومة فردية لم تتمكن من الاعتدال داخل جماعة ما إلا على عمليات نفسية انفعالية لم تُحوّل إلى مفاهيم وذلك على وجه الدقة لأن المقاومة الواعية ، التي كان يمكنها أن تهيء أشكالاً أدبية تستوجب إمكان بطل ايجابي (في المقام الأول الوعي المعارض البروليتاري كما كان يأمل فيه ويتوقعه ماركس) ، لم تكن متطورة بدرجة كافية في المجتمعات الغربية . فالرواية ذات البطل الاشكالي تتبدى على هذا النحو ، على العكس من الرأي التقليدي ، بوصفها شكلاً أدبياً مرتبطاً ولا شك بتاريخ وتطور البورجوازية لكنه ليس تعبيراً عن الوعي الحقيقي أو الممكن لهذه الطبقة .

بيد أن المشكلة التي تطرح نفسها هي معرفة ما إذا كانت قد تطورت بالتوازي مع هذا الشكل الأدبي ، أشكال أخرى تتطابق والقيم الواعية والتطلعات الفعلية للبورجوازية ، وحول هذه النقطة نسمح لأنفسنا بالإشارة على سبيل الاقتراح والفرض بشكل عام إلى الاحتمال القائل إن مبدع بلزاك ، الذي يتوجب انطلاقاً من ذلك تحليل بنيته - يؤلف التعبير الأدبي الوحيد الأكبر عن العالم الذي حددت بناء القيم الواعية للبورجوازية : الفردانية ، العطش إلى القوة ، المال ، الحب الشهواني ، التي انتصرت على القيم الاقطاعية القديمة : النزعة الخيرية ، الشفقة ، الحب .

إذا تبين أن هذه الفرضية صحيحة سوسيولوجيا ، فإن من الممكن ربطها بتواجد مبدع بلزاك على وجه الدقة في حقبة كانت فيها الفردانية ، وهي في ذاتها غير تاريخية ، تحدد بني وعي بورجوازية كانت في طريقها لبناء مجتمع جديد وتجدد نفسها على أرفع

وأشد مستوى من مستويات فعاليتها التاريخية .
ويتوجب التساؤل أيضاً ، على سبيل الاستطراد ، لماذا لم يكن لهذا الشكل الأدبي الروائي ، باستثناء هذه الحالة الفردية ، سوى أهمية ثانوية في تاريخ الثقافة الغربية ، ولماذا لم ينجح الوعي الحقيقي للبورجوازية وتطلعاتها على الإطلاق خلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين في ابتداع شكل أدبي خاص يسعه أن يقف على نفس المستوى مع الأشكال الأخرى التي تؤلف الأدب الغربي العظيم .

حول هذه النقطة نسمح لأنفسنا بصياغة عدة فرضيات عامة تماماً . إن التحليل الذي قمنا بتطويره يضيف على أحد أهم الأشكال الروائية حقيقة تبدو لنا الآن صالحة التطبيق على كافة صور الابداع الثقافي الأصيل باستثناء وحيد نراه الآن والذي يؤلفه على وجه الدقة مبدع بلزاك⁽⁹⁾ الذي تمكن من ابداع عالم أدبي كبير وضعت بنائه قيم محض فردية في لحظة تاريخية كان فيها الناس الذين تحركهم هذه القيم غير التاريخية يؤدون في آن واحد انقلاباً تاريخياً عظيماً (انقلاب لم يكتمل في الأساس في فرنسا إلا مع نهاية الثورة البورجوازية في عام 1848) . ففينا عدا هذا الاستثناء (وربما توجب أن نضيف إليه استثناءات أخرى لا نفكر بها الآن) يبدو لنا أنه ليس ثمة ابداع أدبي أو فني إلا حيث يوجد تطلع نحو تجاوز الفرد وبحث عن قيم كيفية بين الأفراد . ف « الانسان يتجاوز الانسان » كما كتبنا معدلين تعديلاً طفيفاً نصاً لباسكال . هذا يعني أنه لا يمكن للانسان أن يكون أصيلاً إلا بمقدار ما يتصور نفسه أو يستشعر نفسه بوصفه جزءاً من مجموع في صيرورة ويضع نفسه ضمن بُعد عبر فردي تاريخي أو متعالٍ . بيد أن الفكر

(9) منذ عام بينما كنا نعالج المشكلة نفسها ونشير إلى وجود رواية ذات بطل إشكالي وإلى أدب ضعيف روائي ذي بطل إيجابي كتبنا : « ونهني أخيراً هذا المقال بإشارة استفهام تتناول الدراسة السوسولوجية لمبدع بلزاك . إذ أن هذا المبدع يبدو لنا أنه يؤلف شكلاً روائياً خاصاً يدمج عناصر مهمة إلى نمطين من الرواية أتينا على الإشارة إليهما ويمثل على وجه الاحتمال أهم المظاهر الروائية في التاريخ » . والملاحظات التي نصوغها في هذه الصفحات نحاول أن نتحدد بشكل أدق الفرضية التي تترأى للقارئ عبر هذه السطور .

البورجوازي المرتبط ، شأنه في ذلك شأن المجتمع البورجوازي نفسه ، بوجود الفعلية الاقتصادية هو على وجه الدقة أول فكر دنيوي بشكل جذري وغير تاريخي في آن واحد عرفه التاريخ ، أول فكر يتمثل نزوعه إلى إنكار كل مقدس ، سواء المقدس السماوي للاديان المتعالية أو المقدس المحايث للمستقبل التاريخي .

هذا فيما يبدو لنا هو السبب الأساسي الذي أبدع بفعله المجتمع البورجوازي أول شكل من الوعي غير الجمالي جذريا . إن الطابع الجوهرى للفكر البورجوازي يتمثل في أن العقلانية ، تجهل في تعابيرها القصوى وجود الفن نفسه . فليس ثمة علم جمال ديكارتي أو سبينوزي وحتى في نظر بوجارتن Boumgarten ليس الفن إلا شكلاً أدنى من المعرفة .

فليس من قبيل الصدفة إذن إذا كنا لا نجد ، باستثناء بعض الأوضاع الخاصة ، مظاهر أدبية كبيرة للوعي البورجوازي الحق . فالفنان ، في المجتمع المرتبط بالسوق ، هو ، كما سبق أن قلنا ، كائن اشكالي وهذا يعني نقد المجتمع ومعارضته .

لقد كان للفكر البورجوازي التشييء على كل حال قيمةً الثباتية ، وهي قيم أصلية أحيانا كقيمة الفردانية ، أو قيم محض اتفاقية دعاها لوكاتش الوعي المزيف وفي أشكالها القصوى النية السيئة وأطلق عليها هيدغر الثثرة . وكان على هذه الأنماط ، الأصلية منها أو الاتفاقية المثيئة في الوعي الجماعي ، أن تتمكن من توليد أدب مواز ، إلى جانب الشكل الروائي الأصل ، يحكي هو الآخر قصة فردية وقادراً بالطبع على أن يتضمن بطلاً إيجابياً ، بما أن الموضوع هو موضوع قيم حولت إلى مفاهيم .

سيكون من المهم متابعة تعرجات هذه الأشكال الروائية الثانوية التي يمكننا أن نقيمها بالطبع على الوعي الجماعي . فربما توصلنا - إذ لم نقم بعد بدراساتها - إلى سلسلة شديدة التنوع من أدنى الأشكال من نمط ديلي Dilly إلى أرفع الأشكال التي ربما وجدت لدى كتاب مثل الكسندر دوماس Alexandre Dumas وأوجين سوي Eugene Sue كذلك ربما أوجب وضع عدد من المبدعات الناجحة تجارياً والمرتبطة بأشكال الوعي الجماعي الجديدة على هذا المستوى بموازاة الرواية الجديدة .

ومهما يكن من أمر فإن التخطيط البالغ الإيجاز الذي أتينا على وضعه يبدو لنا قادراً على تقديم إطار للدراسة سوسيولوجية للشكل الروائي . دراسة هي على قدر من الأهمية كبير لا سيما وأنها تؤلف خارج موضوعها الخاص ، اسهاماً لا يستهان به في دراسة البنى النفسية لبعض الجماعات وخاصة منها الفئات المتوسطة .

مدخل

إلى دراسة بنيوية
لروايات أندريه مالرو

لنقل دفعة واحدة ، كىما نعين حدود العمل الحالي ، إنه لا يزعم بأي حال من الأحوال كونه دراسة سوسىولوجية تامة لكتابات مالرو الأدبية .

مثل هذه الدراسة تفترض فى الحقيقة ، من جهة القاء الضوء على عدد من البنى الدلالية قابلة لأن تبين الجزء الأعظم على الأقل لمضمون هذه الكتابات وطابعها الشكلي ، ومن جهة أخرى اظهار إما التجانس وإما إمكان إيجاد علاقة دلالية بين بنى هذا العالم الأدبي وعدد من البنى الأخرى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية ، الخ .

لكن بحثنا ما يزال فى مرحلته الأولى ، مرحلة التحليل الداخلى ، المعدلة لرسم أول تخطيط للبنى الدلالية المعايمة للمبدع ، تخطيط سيتم على وجه شديد الاحتمال تعديله وتدقيقه بأبحاث لاحقة عن التجانس والعلاقات الدلالية مع البنى العقلية أو الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية للحقبة التى تم اعداد هذه البنى خلالها . لقد بدا لنا أن نتائج هذه الدراسة ، كما هي مع ذلك فى هذه المرحلة المؤقتة ورغم أنها فرضية ، هي على قدر من الأهمية يسمح لنا بنشرها .

لدى دراستنا لمبدع مالرو ، ثمة ظاهرة أولى تدهش أولاً : فبين كتاباته الأولى : « المملكة العجيبة » Royaume Farfelu و « أقيار من ورق » Lunes en Papier و « فتنة الغرب » La Tentation De L'Occident التى تؤكد موت الآلهة وتفكك القيم العام ، وكتابات اللاحقة : « الفاتحون » Les Conquerents و « الطريق الملكى » La Voie Royale و « الشرط الانسانى » La Condition Humaine ليس هناك اختلاف فى المضمون فحسب وإنما اختلاف فى الشكل أيضاً . وعلى الرغم من أننا فى كلا الحالتين ازاء مبدعات تخييل ، فإن الكتابات الثانية وحدها تبدع عالماً قصدياً مؤلفاً من كائنات خيالية ولا شك لكنها فردية وحيّة ، وتملك ، بذلك على وجه التحديد ، طابعاً روائياً ، فى حين أن الكتابات الأولى هي أما محاولات كـ « فتنة الغرب » وأما قصص خارقة وعجازية كـ « المملكة العجيبة » و « أقيار من ورق » . وهذا على الرغم من التأكيد الذى وضعه مالرو فى بداية « أقيار من ورق » ومفاده أنه « ليس ثمة أي رمز فى هذا الكتاب » . فإذا تأكدنا بالاضافة إلى ذلك من أن جميع روايات مالرو اللاحقة ستبدع عوالم

تحكمها قيم وضعية وعامة.. وأن الكتابة الأولى التي تشير إلى أزمة جديدة «الصراع مع الملاك» La Lutte Avec L'ange ستكون في آن واحد الكتابة الأخيرة وأقل كتابات مالرو التخيلية روائية وأكثرها عقلانية ، لبدأ لنا أن من الممكن أن نصوغ فرضية أولى : في هذا المبدع الذي تسيطر عليه أزمة القيم التي كانت تميز أوروبا الغربية في الحقبة التي تم إعدادها فيها ، يتطابق الابداع الروائي بالمعنى الدقيق للكلمة والفترة التي اعتقد الكاتب فيها أن بوسعه ، ازاء كل شيء ، أن يحافظ على وجود عدد من القيم العامة الأصلية .

إن عناوين المؤلفات ذاتها اجمالاً ، « أقمار من ورق » و « المملكة العجيبة » من ناحية ، و « الفاتحون » و « الطريق الملكي » و « الشرط الانساني » و « زمن الاحتقار » Temps Du Mepris و « الأمل » L'espoire من ناحية أخرى ، تبين الاختلاف في المضمون الذي استدعى التحول الشكلي وجعل الفترة الروائية بالمعنى الدقيق للكلمة في مبدع الكاتب ممكنة .

ومع ذلك ، تقتصر الفترة الروائية بالمعنى الحقيقي للكلمة ، إذا استخدمنا هذه المفردات في معانيها الدقيقة ، على ثلاثة مؤلفات : « الفاتحون » ، « الطريق الملكي » ، « الشرط الانساني » هي الروايات الوحيدة بالمعنى الحقيقي للكلمة في مبدع مالرو ، باعتبار أن « زمن الاحتقار » و « الأمل » قصتان موجّهتان نحو الشكل الغنائي الملحمي ، وأشجار الجوز في التبرغ سلسلة مبنية من قصص معدة لطرح مشكلة مفهومية في المقام الأول ولذلك فإنه يجب أن نوضح أننا سنستخدم في هذه الدراسة عبارة « الفترة الروائية » بمعنى أقل دقة وأشد اتساعاً بحيث تشمل المؤلفات الستة ذات القصد الواقعي التي تصف ، في مبدع مالرو ، عالماً من الشخصيات الفردية والحياة .

ومع أن المبدأ العيني لكل بحث سوسيولوجي وتكويني يقتضي أن نحلل ، حسب الامكان ، مضمون وبنية كتابات كل كاتب في تسلسلها التاريخي . فإن علينا ، قبل بدء دراسة الكتابات الروائية ، أن نتوقف ، ولو بشكل موجز ، عند الكتابات الثلاث السابقة التي ستعرض لها ، بسبب نقص المعلومات الدقيقة عن تاريخ كتابتها ، وفق

النسق الذي يبدو أصحح للتحليل⁽¹⁾ .

تتألف « المملكة العجيبة » (وعنوانها الفرعي « قصة ») من جزأين ، كتب أحدهما ، حسب اشارة منشورات سكير ، في عام 1920 ، ونشر المجموع للمرة الأولى في عام 1927 .

ويتجل لنا المضمون الجوهري لهذه الكتابة في الوعي بتفاهة القيم وموتها العام والتطلع الرومانتيكي الى قيمة مجهولة وخفية في آن واحد . ونجسد هذه القيمة في الجزء الأول أميرة الصين التي يحلم بها أمير البلاد - أميرة لم يرها أبداً تشبه ، كما تتشابه قطرتا ماء ، زهرة الرومانتيكيين الألمان الزرقاء .

ومع ذلك ، وعلى الرغم من أن هذا التطلع الى قيمة مجهولة لا يمكن التوصل إليها هو الخلفية الشاملة للكتاب ، فإنه لم يكن موضوع حديث صريح إلا في مرتين خلال الصفحات العشرين التي تتضمنها الكتابة في منشورات سكير ، والحق أن هذين المقطعين يقعان في موضعين دلاليين بوجه خاص أحدهما في نهاية الجزء الأول⁽²⁾ والآخر في نهاية الكتاب .

وبالمقابل ، تطور الصفحات التسع عشرة ثيمة الموت العام للقيم .

ويحدد هذا الموت زمن الأول نفسه : فالموجودات كانت قديما حية ودلالية لكنها لم تعد كذلك أبداً . والسطور الأولى تشير إلى هذا . فالأبالسة والأماكن المقدسة ، البوابات والبوابات المزيفة ، الأباطرة والفاثحون كانوا موجودين لكنهم زالوا ، وتلون

(1) وهو التسلسل الذي تبناه ، من ثم ، مالرو نفسه في طبعة « منشورات سكير » skira لمبدعاته .

(2) « وكيف أنساك يا أميرة الصين ؟ ... »

وقال ملتفتاً نحوي : حدثني عن أميرة الصين »

لم أكن قد رأيته أبداً ؟

« وتأوه الأمير : آه ، تعب ، تعب ... ولا أنا أيضاً ، أيها الكائن المسكين ... »

وبعد لحظة من الصمت :

« فليؤخذ إلى الجيش » .

ذكرى عظمتهم السالفة وحدها تفاعه حاضر دائم وخالد :
حذار أيتها الأبالسة ذات الشعر الأجدد : هناك صور شاحبة تتكوّن على
البحر في صمت ، لم تعد هذه الساعة ساعتكم . انظروا ، انظروا : ففي مواجهة قبور
الأماكن المقدسة يرفع الحرس ببطء الساعات التي تقيس الأبدية للسلطين الموق-
البابوات والبابوات المزيفة المذهبة تتلاحق في مجارير روما الخالية وتضحك وراءهم بلا
صوت شياطين ذات أذنان ناعمة هي الأباطرة القدماء - ... ملك لم يعد يحب سوى
الموسيقى والعذاب يفضل في الليل ، أسفاً ، نافخاً في أبواق فضية عالية ، جاراً شعبه
الذي يرقص .. وما هو ، على جبهة الهنديين ، ينام فاتح مهجور تحت أشجار ذات
أوراق كثيفة كالحيوانات ، في ثيابه العسكرية السوداء ، عاطفاً بقرّة قلقة ... (نحن
الذين نبرز بعض المقاطع هنا ، كما هو الأمر غالباً في هذه الدراسة) .
وحق الذي ما يزال موجوداً يحدد نفسه بوعي دماره القادم وبالهرب من الحياة .
في المدينة التي يصلها المسافرون ، حرق تاجر كان يبيع طيور الفينيخ واحداً منها أمام
عيونهم .

ولد الطير ثانية من رماده على الفور ، لكنه انتهز فرحة التاجر الغافلة ليهرب ،
طائراً ثقيلاً لا جمال له . وجوم . وارتفعت كل الوجوه ، كل منها يتابع الطائر بنظره ،
ولم تكن تسمع في الصمت سوى أصوات كانت تصرخ من بعيد : « أيتها المدينة التي
ولدت من البحر ، بعد أيام ستغزو أسماك الظلمات قصورك ذات الأشكال
الحيوانية ... » .

إن ضروب التنين الخالدة والتي هي من الجمال بحيث أن التأمل فيها « يتغلب على
أشد أنواع العذاب وأفنك الأحزان » تستطيع أيضاً « أن تستخدم بوصفها مقاييس
ضغط » ، رهبان يمزجون في قدور كبيرة الحجم آلهة صغيرة لا تخص من النحاس
الأصفر . ويحد القاص نفسه ، وهو حبيس زنزانة ، قد استغرقه حزن عظيم ، ...
منهكاً ... ، بلا فرح .. يرى « فنادق مهجورة » ، الخ .. ويقاد إلى حضرة أمير
البلاد الذي يستمع إلى تقارير المراسلين ، ويعلن له هؤلاء موتاً عاماً لا يريد مع ذلك
قبوله باعتباره يحلم بأميرة الصين .

أيها الأمير ، لقد ذهبت إلى بابل الصحراء .. ليست المدينة سوى غبار ..
- حسناً ، سأذهب إلى أبعد منها ، أبعد منها بكثير .
هل تعرف الجحيم ، الجحيم بسائه الحافلة بنجوم بنفسجية .. وفي أعماقه
أغنياته الفخمة ؟ ...
- ليس ثمة أغنيات أيها الأمير ...

وقاد مراسل آخر ابنة الأمير إلى القيصر أكل الأسماك ، وملتقي في قصته إحدى
أهم صور النص ، صورة سنعرث عليها عدة مرات في كتابات مالرو الأولى وتبدلنا ذات
قيمة دلالية خاصة ؛ أما صور الآلهة التي كانت تحكم قديماً مخفية في المعابد أو الكهوف
أو الأقبية والتي إذ تخرج عند وقوع حريق أو غزو تصير مجرد ألعاب آلية فقد ذهبت أو
أنها على كل حال قد فقدت كل قدرة .

... كانت هناك غارات صامتة قيد الإعداد ... وأمرت الأميرة ، المحاطة
بقطب صغيرة بيضاء ، أن تحمل آلهة الشعوب المهزومة إلى كهف مليء بحشرات أم
أربع وأربعين ، وربطتها واحداً إلى آخر .. وذات يوم ، التهب المبد : فكانت
الأوثان المسودة تخرج من اللهب ، وكان حرس القيصر يقاومون بفؤوس زرقاء
أعاصير من الفرسان المتمردين الذين كانوا يرفعون جماجم مزينة بحيوانات هائلة ...
- والآن ؟

- الآن تحكم القيصرة وحدها . وعند ذوبان الثلج ، نزلت الأوثان الأخيرة على
امتداد النهر كما لو كانت قوارب ثقيلة .. (فهناك مقبرة كبيرة لها عند المصب ...) .
وكانت القيصرة تشير من القصر إلى عوامتهم الميتة للآلهة ، سحينة دافمي الغرامة ،
للآلهة المقيدة ، المتعقنة ، التي كانت قد ربطتها إلى قضبان النافذة بينما كان الرهبان
المسيحيون يغنون .

ويقص الجزء الثاني من الكتاب حملة وهزيمة جيش لم يخض معركة أبداً ، لأنه لم
يجد أمامه أية مقاومة وإنما مدينة مهجورة فقط ، قد تحولت إلى متاهة ، وسيطرت عليها
العصافير والعظايات وأخيراً العقارب ؛ قصة جيش غاص - إلى الحد الذي صار معه
ضحية العقارب (لأنه لم يعد يملك أية طاقة ليدافع عن نفسه) - في حماة واقع بلا بنية

لأنه مفتقر إلى القيم .

: إنه استعادة للجزء الأول في شكل قصصي . . لنسجل فقط كظاهرة دلالية بوجه خاص عودة ظهور الآلهة الخارجة من الآقية والتي ما إن واجهت ضوء النهار حتى فقدت كل سلطة⁽³⁾ . لنشر أيضاً إلى الخاتمة التي يبدو فيها القاص وقد نجا من المذبحة ، عجوزاً شاباً يعيش حياة بلا أهمية ، ويحيا على ذكرى الهزيمة القديمة . هذه الخاتمة تنهي القصة بصورة رومانتيكية ماثلة لصورة أميرة الصين التي كانت قد أنهت الجزء الأول : ربما اتخذت لي مكاناً على أحد القوارب التي تنشر أشرعتها باتجاه الجزر الغنية . فعمرى يكاد يبلغ ستين عاماً ...

من الطبيعي أن هذه الكتابة لشاب في العشرين أو في السابعة والعشرين من عمره ، يشعر منذ الآن بنفسه عجوزاً ، لم تعد القيم بالنسبة إليه سوى ذكرى ، لا تملك

(3) رجال خرجوا محملين بأشياء رائعة تتميز منها الحرير واللآلئ : تماثيل ، دمي كبيرة بلباس فاخر ، ألعاب قديمة . . . كان هؤلاء الجنود يتمون إلى الفرق الأفغانية والسارتية ، إلى أشد أجزاء الجيش وحشية ، كانوا يتقدمون ببطء شديد ، مذهولين ، هادرين هدرأ غامضاً في البداية ثم مالبت أن ترتفع وصار صيحاً : « الآلهة ! الآلهة ! الآلهة ! » - أتعلم أنه منذ عدة قرون كان أسياد الأبواب يقتطمون من الروائع التي ترسلها لهم دون توقف الأمم الدنيا عسراً من الأشياء النادرة المخصصة للعرش . كان ثمة غبار كثيف ممتد في بعض قاعات الآقية ، رماد أجمل الزهور وأندر الثمار في القرن الغابر . وكانت ، في الأهل ، ألعاب لا تحصى ، متشابهة ، تتكوّم كما لو أنها منظورات في الأحباق ؛ لقد توارث أمراء هذه الأسرة المالكة هذه الهواية . إلى ملك الملوك ، كان أسياد الأرض يقدمون ، وهم ينحنون احتراماً ، طيلة ثلاثة قرون ، هذا القربان السخيف المعقد . . . وللخروج من المراك ، كان كل جندي يرفع الشعار الذي يحمله ، وفوق الأشباح الملتصق بعضها إلى البعض الآخر ، كانت الآليات والحيوانات الميكانيكية والدمى تتقدم ببطء ، سوداء ، لا تحتفظ من ضياء الحريق الذي كان يتصاعد إلا ومضات حمراء معلقة إلى حلّيتها المزيفة .

==

قيمة أدبية كبيرة .

إن ناقداً لا يجد بين يديه سوى هذا النص وحده سيرى فيه ولا شك خيبة أمل سطحية وربما لفظية محضة لمراهق موهوب جداً ومُشديد الاهتمام بشخصه في آن واحد . بيد أن تنمة المبدع تبين لنا مع ذلك أن المقصود شيء آخر مختلف كل الاختلاف : حساسية حادة لإزاء أزمة العالم الغربي العقلية والأخلاقية كما كان يشعر بها واحد من أشد العقول قلقاً وقوة في تلك الحقبة . لذلك فمن أجل دراسة الأساس الذي قام عليه مبدعه القادم إنما كرسنا عدة صفحات لتحليل هذه الكتابة وستوقف بإيجاز شديد عند مضمون الكتابتين اللاحقتين

إن الرؤية التي نلتقيها في « أقمار من ورق » - التي ظهرت للمرة الأولى في عام 1920 - هي ، في الواقع ، رؤية ترتبط بصلة قرى مع الرؤية السابقة . فالكتاب يتعلق بشكل صريح بـ « المملكة العجيبة » ما دام يقال لنا إن هذه المملكة هي امبراطورية الموت⁽⁴⁾ .

== كانت تلك الليلة دون أي شك إحدى ليالي العالم الكبرى ، إحدى الليالي التي تتنازل فيها الآلهة البلهاء عن الأرض إلى عبقریات الشعر الوحشية . طوال الليل ، أسمع طوال الليل ، كان الجنود الشعث يدورون في رقصة ريفية طويلة ، صارخين من حول القصر المتأجج ونيران المخيم ، حاملين برفق هذه الألعاب الهشة كما لو كانوا يحملون أطفالاً ، مداعبين أثناء مرورهم الآليات التي كانت تنبئ بلا اتجاه في الحداثق المخزية ، والذين كانت آلاتهم الموسيقية ومزاميرهم تسمع وحدها في الجو الملهب حين تساقطت الصرخات ... بعيداً عن النيران ، في ظلمات أشد عمقاً ، كان الجلادون والنبالون الصينيون يحملون سراً لآلئ الأمرء الساقطين الحقيقية ، مبعثرة بين أيديهم ، كي يبيعوها للمالك الجنوب حيث الملوك مرسومين ...

(4) « قالت الدعارة : والآن ، إلى امبراطورية الموت ! »

فاحتجت الكبرياء .

« سيدي ، سأكون ممتنة لك للغاية إذا لم تجعلنا عرضة للسخرية . كل امرئ يعرف أن امبراطورية الموت » تسمى « المملكة العجيبة » .

ويتألف هو الآخر من جزأين : افتتاحية في خمس صفحات ، في طبعة سكيراً ، وقصة في اثنين وعشرين صفحة ، تستعيد ، كما هو الأمر في « المملكة العجيبة » ، قيمة مماثلة للجزء الأول .

وتأثير الأدب الطليعي فيه محسوس لا في الشكل فعسب وإنما في المضمون أيضاً ؛ إذ تقص الكتابة في الحقيقة نضال الكتّاب غير الامتثاليين ضد المملكة العجيبة ، امبراطورية الموت ، المجتمع البورجوازي في تلك الفترة⁽⁵⁾ . على أن مالرو لم يكن يؤمن بهذا النضال بل كان يقص خيلاءه مرتين بطريقة رمزية وحتى مجازية .

يتكون العالم ، في الافتتاحية ، من بحيرة يديرها جنيّ في صورة قط وينيرها القمر . وكانت أسنان القمر تنفصل كي ترفرف فوق الماء حيث تلتقي بالكرات التي سوف تدخل في صراع مع القصر المرسوم بانعكاس القمر ومع جنيّ البحيرة نفسه . ويشير لنا سياق النص إلى أن هذه الكرات هي الكتّاب ، في حين أن أطفال القمر والقصر وجنيّ البحيرة هم رموز المجتمع في مجموعه .

يظن أطفال القمر في البداية أن الكتّاب هم شخصيات غير امتثالية ، ربما كانت غامضة لكنها جادة وهامة . وما ان يتبدد هذا الوهم حتى ينفجر الصراع . وبالتقاءهم الكرات ،

كان أطفال القمر ، في ريعان الشباب ، يظنون أنها تعمل في أعمال لا مرئية ومعقدة . ومع معرفة الحقيقة ، سيطر عليهم الغيظ : كانت أنوفهم التي تحولت إلى قضبان البليارد ، تقلد المناطيد على البحيرة . فكانت ، رغم بدانتها ، تقفز بخفة ، كما كانت أنافتها المتناسقة تستثير غيرة الأقمار التي كانت تتمنى موتها . لكن هذه الأمنية لم تتحقق . ولما لم يكن بوسع الكرات أن تتكاسل ، فقد وجدت نفسها ، للأسف ، مرغمة على العمل ! ..

(5) نظراً للتاريخ (1920) فالقصد على وجه الاحتمال دادا والسيراليون الأوائل

الذين مازالوا مجتمعين حول تزارا TZARA

وإذ رأت على البحيرة القصر المرسوم بانعكاس القمر ، فقد قررت غزوه .
ولهذه الغاية ، تقدم أحد المناطيد وبدأ بقراءة مسرحية ذات فكرة كان قد كتبها
عندما كان لا يزال في الكلية . غير أن القصر لم يجب بشيء احتقاراً . ازدراء لا مفر
منه ! غير أن المتطاد استمر في القراءة . وعند كلمة « ستار » كان القصر هامداً تماماً .
فقفزت كل الكرات ، وظهرت منها واحدة ، زينة ، في إطار كل نافذة . ودخلت دون
صعوبة .

ووجدت في القصر المهزوم
قراقوزات ودركاً ونواطير وعرائس وشياطين وريفين بشمسيات حمراء وبوابين
وضروباً من العرائس والدمى المتحركة من كل الأنواع .
فربطتها وشدتها إلى النوافذ لتقذف عليها أطفالها وفجلاً أسود مليئاً بالنمش عبارة
عن الفلاسفة . وسقطت القراقوزات محدثة صوتاً .

لكن جني البحيرة انتقل ، أمام هذه الهزيمة ، إلى الهجوم . وجاء برميل ملاً
الكرات رعباً ، فقد خشيت حدوث انفجار ، وجرؤ أشجعها مع ذلك على الاقتراب ،
بيد أن في البرميل محتوى أشد خطورة بكثير : الشمبانيا المعتقة . ثملت الكرات وتمكن
جني البحيرة من تقييدها ثم صرخ متصراً :
انظروا إلى الكرات الجميلة السجينة ، لن أبيعها ، وإنما سأهديها ، ألا يرغب
أحد بواحدة منها ؟ ... لما كانت الكرات القاسية غير مرغوبة من أحد ، فلئنا ، نحن
جني البحيرة ، نحكم عليها بالموت . . وسوف تثنق .
ومحاول أن يقيد الكرات بأنبوب للنفخ كي يشنقها ويجعلها تخرج ألسنتها ، لكنها
مع ذلك تقاوم .

فقد استمرت ألسنتها داخلاً بهدف أن تلعب لعبة التخينة ! إنها تركب رأسها !
- إنها تركب رأسها . لقد ضيّعت حياتي . إيه أيها الهوى ، سوف تفقد قطك
الصغير الفاخر ! ..

وجني البحيرة
يشنق نفسه بطرف المسبحة ، مصالباً أطرافه ، على النحو المناسب .

آثله ، إذ ازداد وزنه ، امتدت المسبحة ، وأخرجت كل حبة منها لسانها .
وخرج من الحلية التي كانت قطعاً ذا أطراف متصالبة ، لساناً متصراً بدا وكأنه على
وشك ضرب الآخرين ، لكنه سقط من جديد ، رخواً ، كما لو أن ضربة دبوس قضت
عليه . .

هذا الموجز غني عن التعليق . فنحن إزاء نقد لاذع للكتاب والمفكرين غير
الامتثالين الذين انطلقوا في حرب ضد مجتمع الدمى التي تحتل القصر ، بعد أن
أفسدت برميل الشمبانيا وغرقت في النهاية في موت عام كان يغزو العالم .

ويقص الجزء الثاني ، وهو موزع بين ثلاثة فصول : المعارك ، الرحلات ،
الانتصار ، نضال هؤلاء المثقفين غير الامتثالين أنفسهم (الذين يتخذون هنا شكل
الخطايا الرئيسية السبع ماشية على أيديها⁽⁶⁾ . خمس منها ولدن مباشرة من ثمرة هي
نفسها منحدره من تحول إحدى الكرات . والاثنان تولدتا من استبدال شخصيتين
توفيتا بعالم وعوسقيي) ضد الموت و « مملكته العجيبة » .

من الطبيعي أنه لا طائل من وراء الالتجاء على مختلف الفصول ، الرمزية في
معظمها ، التي تعين هذه الرحلة وهذه المعركة ؛ لنذكر فقط أنه من أجل قتال الخطايا
السبع ، يرسل الموت سلاحين خطيرين إلى أقصى حد ، الأفاعي التليفونية التي تأخذ في
الغناء : « تعالي يادجاجتي » وأنايب جيسلر التي تقاثلها الخطايا الرئيسية بمساعدة
فونوغراف وقرص كهربائي . أي أن أقوى سلاحين لدى امبراطورية الموت ضد الكتاب
والمفكرين هما ثقافة وسائط الاتصال الجماهيري المزيفة والتقنية الصناعية ؛ لكن الكتاب
يستخدمون من أجل التغلب عليهما أسلحة قريبة منها بصورة جوهرية ، الأمر الذي
يجعل نضالهم غامضاً وموضع شك . إن نهاية الكتابة توضح موقف مالرو . لقد تجدد
الموت في الحقيقة أو أنه ، بتعبير أدق ، قد تصنع . إنه يملك فقرات من الألبوم
ومفاصل من الصُفر . وقد وصفت له الكبرياء التي لبست قناع طبيب حماماً من حمض

(6) لم تكن الخطايا تحب أبداً الأفعال التي يمكن أن يقوم بها أي إنسان ، ولهذا فإنها ترفض
استخدام أقدامها وتجد من الأفضل لها أن تتقدم ماشية على أيديها

الآزوت سيتآكل فيه وسيتحطم . إلا أنه ما إن يبدو انتصار الخطايا في النهاية مضموناً حتى ينهي مالرو نصّه على النحو التالي :

كان الموت قد مات . وكانت الخطايا جالسة على شرفات أعلى برج من أبراج القصر تنظر إلى السماء يداعب المدينة الهادئة . ولم يكن قد ظهر بعد أي تغيير . قالت الكبرياء : - والآن إلى العمل !

ورددت الخطايا : - إلى العمل !

وأضافت هيفيلي : - بم نبداً ؟

وساد آتند صمت طويل أنهاء الموسيقى بقوله بعد تردد :

- معدرة يأصدقائي الأجزاء .. عندما كنت إنساناً ، كنت عرضة لفقر الدم

العقلي .. فلا تدهشون إذن لسؤالي : لم قتلنا الموت ؟

كانت الخطايا قد علقت إلى زنايتها قطع هيكله العظمي كما لو كانت تعلق علامات للتذكير كانت تمسّها وتردد ...

- نعم ، لم قتلنا الموت ؟

ثم تبادلن النظرات . كانت وجوههن كئيبة . آنذاك تركن رؤوسهن تسقط في

أيديهن وبكين . لم قتلن الموت ؟ كان الجميع قد نسيه .

تختلف النهاية على هذا النحو عن الجزء الأول وتشبهه في آن واحد . كان العالم ،

في المرة الأولى ، قد انتصر على الكتاب ، أما في المرة الثانية فإن الكتاب هم المنتصرون ؛ بيد أن النصر في كلتا الحالتين خال من المعنى لأن المنتصرين والمنهزمين يستغرقون في موت عام .

ستستعاد نفس الأفكار على صعيد مفهومي في هذا العمل المؤلف من تبادل

رسائل بين مثقف شرقي مسافر في أوروبا ومثقف غربي يعيش في الصين ، ونعني به « فتنه الغرب » .

يوحي العنوان بالفتنة التي يمثلها في نظر الغرب باقي العالم ، وفي المقام الأول ،

الشرق ، وذلك منذ أن فقدت قِيَمُهُ حيويتها وباتت مصابة بمرض مميت . غير أنه وإن

كان عنوان الكتاب والجزء الأعظم منه يتعلقان بصورة صريحة بأزمة الثقافة الغربية ،

فإن الرسائل الأخيرة تشير إلى أن الثقافة الصينية لا تقل معاناة لأزمة متممة مع نتائج مماثلة . وكما أن الغرب ينكفىء على الأعراف التي يفهمها دون أن يجبرها كذلك فإن الشباب الصيني يستشعر نفسه مفتوناً بالثقافة الغربية التي يكرها . ومرد هذا الموقف في هذه الحالة وفي تلك سقوط القيم الخصوصية في كل واحدة من هاتين الحضارتين (النزعة الفردانية في الغرب وحلولية الحساسية في الشرق) والعقبات التي كانت تعارض بها حيوية هذه القيم قديماً نداءات وسحر الثقافات الأجنبية . ولكي لا نتجاوز الحدود المرسومة لهذه الدراسة ، سنكتفي بذكر مقطعين يبدو أن لنا دلائل بوجه خاص .

في المقام الأول : عودة ظهور صورة الحريق الكبير الذي حطم كل القيم للإشارة إلى أزمة الثقافة الصينية :

... تاريخ عيدنا الوطني ، أود له ألا يكون أبداً عيد ميلاد ثورتنا ، ثورة أطفال مرضى ، وأثماً عيد ميلاد هذا المساء الذي يهرب فيه جنود الجيوش الخليفة الأذكى من قصر الصيف ، حاملين بعناية الألعاب الميكانيكية الثمينة التي قدمتها عشرة قرون قرباناً للامبراطور ، ساحقين اللآلئ ، ماسحين أحذيتهم بالملابس الرسمية للملوك دافعي الجزية ..

لا وجود في هذا النص لكلمة الآلهة - وهو نص مماثل من ثم تماماً للمقطعين اللذين سبق الاستشهاد بهما من « المملكة العجيبة » وللمقطع الذي سننتقيه فيما بعد في رواية « الفاتحون » - لسبب بسيط هو أن مالرو قد أتى بلسان المفكر الصيني وانغ لوه على تحديد الثقافة الصينية القديمة بوصفها ثقافة بلا آلهة قائلاً عن الأزمة الحالية : ... إنه هدم وسحق لأعظم نظام من النظم الانسانية ، نظام توصل إلى أن يعتمد على آلهة أو على بشر . السحق ! ...

في المقام الثاني : وصف أزمة الثقافة الغربية . لقد نتجت ، بعد اختفاء القيم المتعالية للقرون الوسطى ، - ونفاذ مالرو هنا مدهش - عن أزمة القيم الفردانية التي كانت قد حلت في الثقافة الكلاسيكية محل الألوهية وعن استحالة إبداع بني وأشكال جديدة لا تعتمد أبداً لا على عبر الفردي ولا على الفرد :

... كان الواقع المطلق في نظركم هو الاله ، ثم الإنسان ؛ لكن الإنسان مات بعد الإله ، وأنتم تبحثون بقلق عمن تستطيعون أن تعهدوا إليه بميراثه الغريب . إن محاولاتكم الصغيرة لوضع بنية من أجل نزعات عدمية معتدلة لم تعد تبدو لي معدة لوجود مديد ..

لكن الأمر الذي يكتسب أهمية خاصة في ضوء الكتابات الأخيرة عن الفن المألوف ، وهو أمر يهمنا هنا لكي نبين إلى أي حد تستطيع نفس الظواهر أن تمتلك دلالات وقيماً متعارضة حين تدمج في بنية عقلية مختلفة ، هو أن المألوف يشير إلى ظهور المتحف الخيالي على أنه عَرْضٌ من أعراض انحطاط الثقافة الغربية ، وهو ظهور سيبدو له بعد عدة عشرات من السنين أصلب أساس لهذه الثقافة بل وللشرط الإنساني :

... لقد سئم الأوروبيون أنفسهم ، سئموا فردانياتهم التي تنهار ، سئموا تمجيدهم . ليست الفكرة ما يدعمهم بقدر ما هي بنية دقيقة من النفي . ولما كانوا قادرين على العمل حتى التضحية ، لكنهم يغممون اشمئزازاً أمام إرادة الفعل التي تمسك اليوم بتلابيب جنسهم ، لأنهم يودون البحث فيما وراء أفعال البشر عن سبب أعمق للوجود . إن دفاعاتهم تختفي واحداً واحداً . إنهم لا يريدون أن يعارضوا ما يقدم لحساسيتهم ، ولم يعودوا قادرين على ألا يفهموا . إن النزعة التي تدفعهم إلى الفرار من أنفسهم لا تهيم عليهم تماماً إلا عند التأمل في مبدعات الفن . فالفن آتئذ ذريعة ، بل وأشد الذرائع دقة : إن أشد الفتن مهارة هي الفتنة التي نعرف أنها مخصصة لأفضل الناس . وليس هناك اليوم في أوروبا أي عالم خيالي لا يجهد للحصول عليه الفنانون القلقون . إن عقلنا يتفتت بالتدرج ، كقصر مهجور تلعب فيه رياح الشتاء ولا تكف شقوقه التزيينية عن الاتساع (...) هذه المبدعات والمتعة التي تقدمها يمكن « تعلمها » كما لو كانت لغة أجنبية ؛ وانه ليسعنا أن نخمن قوة مقلقة مخفية في تتابعها تهيم على العقل .

إن في البحث عن التجديد الدائم لبعض جوانب العالم بالنظر إليها بعيون متجددة براعة شديدة تؤثر على الإنسان كما يؤثر عليه المخدر . فالأحلام التي امتلكتنا تستدعي أحلاماً أخرى بالطريقة التي تمارس بها النباتات أو اللوحات أو الكتب قوتها

السحرية . إن المتعة الخاصة التي نستشعرها لدى اكتشافنا فنوناً مجهولة تنتهي مع اكتشافها ولا تتحول إلى حب . أن تأتي أشكال أخرى تمسنا ولا نجها ، ملوك مرضى يحمل لها كل نهار أجل عطايا الملكة ، وكل مساء يأتي إليها بنهم مخلص ويائس . . . (. . .) . هو ذا العالم الذي يحتاج أوروبا ، العالم بكل حاضره وبكل ماضيه ، وقرايينه المكدسة من الأشكال الحية أو الميتة وتأملاته .

... هذا المشهد العظيم الذي يبدأ يا صديقي العزيز ، إنما هو فتنة من فتن الغرب .

إن الأزمة العميقة للحضارة الغربية ، أزمة القيم الفردانية والآمال التي تدعّمها ، تتجلى ، فيما تتجلى ، في أزمة الفعل وكذلك في أزمة الحب ، كما رأينا ، أزمة عامة للقيم لم يبق منها سوى موقف واحد : المعرفة :

إن الواقع الذي ينحطّ يتحالف والأساطير ، ويفضّل تلك التي ولدت من العقل . فما الذي تستدعيه رؤية القوى التي لا تدرك ، والتي تقيم ببطء تمثال القدرية القديم ، في حضارتنا التي يفيد قانونها العظيم وربما المميت أن كل فتنة تنحلّ فيها إلى معرفة ؟ ... إن في قلب العالم الغربي صراعاً بلا أمل هو ، في أي صورة نكتشفه فيها ، صراع الإنسان وما أبدعه .

وعلى هذا ينتهي الكتاب برفض النّوم الذي تمثله المسيحية :
... إيمان أرفع : هو الإيمان الذي تقترحه كل صليبان القرى ، وهذه الصليبان نفسها التي تسود أمواتنا .

إنني لن أقبله أبداً ، ولن أنحني لأطلب إليه التسكين الذي يدعوني إليه ضعفي ...

وبوعي واضح ويائس كان ، في ذلك الوقت ، يؤلف كلمة مالرو الأخيرة :
وضوح متعطر ، ما زلت أحترق أمامك أيتها الشعلة الفريدة المستقيمة في هذه الليلة الثقيلة التي يصرخ فيها الهواء الأصفر ، كما يردد في كل هذه الليالي الغربية هواء البحر من حولي صراخ البحر العقيم ...

هناك قفزة نوعية بين المملكة العجيبة ، وأقمار من ورق ، وفتنة الغرب من ناحية

وبين الفائحون من ناحية أخرى : تحوّل شاب يكتب بطريقة رائعة لكن رؤيته ليست أصيلة ولا عميقة إلى واحد من أكبر كتّاب النصف الأول من القرن العشرين في أوروبا الغربية . لا شك أن هذا التحوّل ينطوي على تقدّم في تقنية الكتابة وفي السيطرة على الأسلوب ؛ بيد أنه إذا لم يكن مديناً إلا لهذا التقدم فقد كان عليه أن يظهر بشكل متدرج ومتقدم ، وهو شكل غير قادر في أي حال من الأحوال على بيان تحوّل يقدم نفسه على العكس في شكل مفاجيء ونوعي .

دليلان آخران يؤيدان هذا الاتجاه : هناك من ناحية تجربة قديمة لعلماء اجتماع الثقافة ، تؤكد لها على الدوام تقريباً البحوث العينية ، تعلّمنا أن التغيرات النوعية داخل مبدع أو أسلوب أو نوع أدبي أو فني تولّد دوماً ، حتى حين تستدعي تغييرات تقنية مهمة ، من مضمون جديد ينتهي إلى إبداع وسائل تعبيره الخاصة به ؛ وهناك من ناحية أخرى التطور اللاحق للمالرو نفسه الذي كفّ مع ذلك اعتباراً من عام 1939 ، وهي الفترة التي كان فيها على وجه اليقين سيّد كتابته وأسلوبه إلى أقصى حد ، عن كتابة مبدعات أدبية كي يعود ، على مستوى أرفع بكثير ولا شك ، إلى الأبحاث والمؤلفات المفهومية .

هل نفرط في الجسارة إذا ما ذكرنا هنا بفرضيتنا الأولية والتي تفيد بأن مبدع الكاتب الأدبي المحض ، وإمكانه إبداع عوالم خيالية عينية ذات هدف واقعي كان يرتبط ارتباطاً وثيقاً باليمان بقيم إنسانية مقبولة عموماً من قبل كل الناس ، في حين تتطابق الكتابات المفهومية ، على العكس ، وغياب مثل هذا الايمان ، وأن هذا الغياب يتخذ شكل زوال الوهم الأصلي أو شكل نظرية النخب المبدعة المعلن عنها في أشجار الجوز في ألتنبرغ والمظورة اعتباراً من المتحف الخيالي .

إن الروائي مالرو ، بين روايتي الفائحون و الشرط الإنساني ، رجل يؤمن بقيم عامة رغم أنها إشكالية . والكاتب مالرو مؤلف زمن الاحتقار و الأمل ، رجل يؤمن بقيم إنسانية عامة و شفافة رغم أنها مهددة إلى حد كبير . ومؤلف أشجار الجوز في ألتنبرغ ، وهو كتاب يقع بين الإبداع الأدبي والتفكير المفهومي ، رجل يقص زوال وهمه وما يزال يبحث عن أساس لايمانه بالإنسان .

ثم سيكون هناك الباحث ومؤرخ الفن اللذين لا يعيناننا في هذه الدراسة لأن ما نريد أن نهتم به هنا إنما هو الكاتب مالرو ورؤيته ، أو بتعبير أدق رؤاه وتعايرها الأدبية .

لا ندرى بأي نسق تمت كتابة الفائحون و الطريق الملكي . إن هذه المسألة ، رغم أهميتها ، ليست حاسمة لأن للكتابين بنية متماثلة ويكمل أحدهما الآخر . ثم إنهما يصنفان مالرو ، دفعة واحدة ، بين كبار كتاب القرن العشرين لأنها يقدمان حللاً جديداً وأصيلاً للمشكلة الأهم التي كانت تطرح نفسها في أشكال مختلفة ومتكاملة ، سواء في الفلسفة أو في الأدب الغربي في تلك الفترة : مشكلة اعطاء دلالة للحياة داخل أزمة القيم العامة .

لنحاول على صعيد شديد النسبية لبحث ما يزال في بداياته أن نضع الخطوط الأولية للوضع الفلسفي والأدبي في آن واحد .

ميّزنا هذه المرحلة في دراساتنا حول سوسيولوجيا الرواية بوصفها مرحلة انتقال بين شكلين روائيين كانا في علاقة واضحة مع مجموع البنية الاجتماعية والاقتصادية ، الشكل الأول هو شكل الرواية ذات البطل الإشكالي الذي يطابق الاقتصاد الليبرالي ويرتبط بقيمة — معترف عموماً بها وقائمة في الواقع — كل حياة فردية بوصفها كذلك ، والشكل الآخر هو شكل الرواية ذات الطابع غير البيوغرافي المطابق للمجتمعات التي تم فيها تجاوز السوق الليبرالية ومعها النزعة الفردانية .

لكن إذا كانت الرواية ذات البطل الإشكالي والرواية غير البيوغرافية تكونان بنى متحدة وثابتة نسبياً ، فإن بين هذا وتلك تقع مرحلة انتقال أكثر تنوعاً وأشد ثراءً بأنماط الإبداع الروائي نتجت عن أن اختفاء الأساس الاقتصادي والاجتماعي للنزعة الفردانية لم يعد يسمح أبداً للكاتب بالاكتماء بشخصية إشكالية بوصفها كذلك دون ربطها بواقع خارجي عنها من ناحية ، وعن أن التطور الاقتصادي والاجتماعي والثقافي لم يكن متقدماً بما فيه الكفاية ليحقق شروط تبلّر نهائي لرواية بلا بطل وبلا شخصية ، من ناحية أخرى .

ولا نتخيلن بالطبع أن هذه المراحل الثلاث محددة في الزمن بصورة واضحة .
فالحياة الاجتماعية واقع معقد كما أن مظاهرها المختلفة مترابكة ؛ فهناك عدد من الكتاب
كانو يعدون روايات بلا شخصية ، وآخرون كانوا هم يزلون يكتبون رواية ذات بطل
إشكالي ، في حين يقع عدد منهم على مستوى ما أطلقنا عليه مرحلة الانتقال ، ذلك لأن
التمييز بين ثلاث مراحل متعاقبة ليس في المقام الأول إلا تبسيطاً يهدف إلى توجيه
البحث⁽⁷⁾ .

ومهما يكن من أمر فإن روايات مالرو الأولى تقع على الخط الشامل لرواية مرحلة
الانتقال التي تتمثل إشكالياتها في إشكالية الفاعل ومعنى الفعل ، وبقدر الإمكان ،
الفعل الفردي في عالم لم يعد فيه الفرد يمثل قيمة لمجرد كونه فرداً . وتكمن أهمية
الفائحون و الطريق الملكي في أن مالرو يقدم على كل حال ، بعد أن أدرج على صعيد
متقدم جداً وعي مشكلة أزمة القيم التي سبق التعبير عنها في كتاباته الثلاث الأولى ،
حلاً على مستوى السيرة الفردية في حين أن عدداً من الكتاب الآخرين (بما فيهم هو
نفسه بدءاً من الشرط الإنساني) يتجهون نحو إحلال الشخصية الجماعية محل البطل
الفردى .

وتقع روايتا « الفائحون » و « الطريق الملكي » إجمالاً بين آخر المحاولات الكبرى
للروايات ذات البطل الإشكالي ، وهذا مع الوعي الكامل بأن حياة أبطال من هذا
النمط لم تعد تكفي نفسها بنفسها وأنه لا بدّ لجعلها دلالية من تجاوزها نحو ظرف
اجتماعي وتاريخي ما . لنقل دفعة واحدة ، بل وقبل أن نقرب من الوصف البنيوي
للكتابين ، إن على أبطالها أن يكونوا بالضرورة رجال عمل .

كانت شخصيات مثل دون كيشوت وجوليان سوريل وأيما بوفاري مهمة في
الحقيقة بسبب سيكولوجيتها الخاصة بها ؛ كما أن غارين وبركين لا يمكن أن ينفصلوا عن
عملها . وهذا العمل ليس مجرد تفصيل طارئ أو تعبيراً عن ميل سيكولوجي للمالرو
وإنما هو ضرورة بنيوية لشخصيتها .

(7) تبسيط يملك مع ذلك أساسه في الواقع . فمن الصعوبة في الحقيقة أن نرى
كاتباً في أوروبا الغربية يبدع مبدعاً يملك مستوى وبنية روايات مالرو ، بعد الحرب
العالمية الثانية (رغم أن ذلك نفسه ليس بعيداً على التصور) .

فلولا جهدهما لإنجاز بعض الغايات في العالم الخارجي ، ولولا جدية هذا الجهد (والتعبير عن هذه الجدية هو أن هذا الجهد يمتضي بشكل طبيعي وصولاً إلى إمكانية الانتحار وخطر الموت) خللت شخصيتاهما كلياً من أية أهمية . لقد أخذ على أبطال مالرو غالباً وخاصة على غارين وبيركين ، كونهما شخصيات مغامرة . ولقد حاول مالرو نفسه أن يميز شخصياته من المغامرين بمقابلته مثلاً بين بيركين سيرينا أو كلود وأبيه .

لا نهمنا المفردات بالطبع كما أنه لا يهمنا أن نعرف من يطلق عليه لقب « المغامر » ، لكن التمييز الذي يقيمه مالرو يبدو لنا ذا أهمية كبيرة من أجل فهم مبدعاته . إن ميرينا وجدّ كلود يهتمان مباشرة بنفسيهما ، بأسلوب عملهما وحياتيهما . بينما يهتم غارين وبيركين ، بل وحتى كلود ، حصراً بالغايات التي يتابعونها ، وعملهم جاد لأنه موجّه في المقام الأول نحو النصر ويتّج أسلوب حياتهم على وجه الدقة عن أنهم لم يكونوا يفكرون بهذا الأسلوب لحظة العمل .

وقبل التقدم في التحليل يجب أن نتوقف قليلاً عند الوضع الثقافي الذي ولد فيه جواب مالرو وعند الطريقة التي كانت تطرح بها خلال هذه المرحلة الحرجة من الضمير الغربي مشكلة القيم على مستوى الفكر المفهومي عامة والفلسفي بشكل خاص . كانت أزمة النزعة الفردانية قد نقلت في الحقيقة ، بواسطة أخرى ، مشكلتي العمل والموت نفسيهما إلى مركز الإشكالية الفلسفية⁽⁸⁾ .

كان الموت في الفكر المسيحي في القرون الوسطى في نظر الفرد مشكلة هامة بوجه خاص ، لأنه كان يطبع مسار حياته واللحظة التي سيتقرر فيها مرة وإلى الأبد طابع وجوده الأبدي ومصيره الأبدي : إما الهلاك وإما النجاة . لكنه لم يكن على كل حال المشكلة الجوهرية بما أنه كان خاضعاً لمشكلة الخلاص .

ومع ذلك فإن الفرد فيما بعد وقد أصبح بوصفه فرداً قيمة عامة لن يلتقي أبداً أو سيقبل التقاؤه بالتدرّج بمشكلة اللحظة التي لن يعود موجوداً فيها ؛ في حين تبقى القيم

(8) من الممكن من ثم أن يكون مالرو قد التقى هذه المشكلات بين مشكلات أخرى عبر الفلسفات الوجودية والماركسية التي كانت في طريقها إلى دخول فرنسا ؛ ودراسة هذا الدخول يجب أن تؤلف موضوع أبحاثنا القادمة .

الفردانية للعقل والتجربة خالدة بمقدار ما سيكون هناك دوماً أفراد يتابعونها فعلاً يملكون بالقوة إمكانية متابعتها . وما دام الفرد موجوداً فإنه يؤلف قيمة بوصفه فرد لكنه ما إن يموت حتى يكف عن الوجود سواء بوصفه قيمة أو بوصفه مشكلة ؛ لهذا ، الفلسفات الفردانية ، وقد قلنا ذلك ، هي في ميولها بالقوة لا أخلاقية ولا جمالية⁽⁹⁾ دينية .

إن أزمة القيم الفردانية في القرن العشرين ، التي ، كما سبق وقلنا ، قد ولد من إلغاء السوق الليبرالية ونتج عنها في الأدب انحدار الرواية التقليدية ذات البالإشكالي ، لم تحين من جديد ، على صعيد الفكر المفهومي ، مشكلة الموت فحسب بل إنها وضعتها في مركز الإشكالية الفلسفية أيضاً .

وإذا كان لم يعد بوسع سلوك الفرد في الحقيقة أن يتأسس لا على القيم عبر الفر (باعتبار أن النزعة الفردانية قد ألفتها جميعاً) ولا على قيم الفرد الأكيدة (وهي ا موضع تساؤل) فإن على الفكر بالضرورة أن يتركز على مصاعب هذا التأسيس ، و حدود الكائن الإنساني بوصفه فرداً وعلى أهم هذه الحدود ، أي على اختلافاته المحتو أي الموت .

كان الوضع الباسكالي يجد نفسه محيّنًا من جديد وليس من قبيل الصدفة . وجه التأكيد أن وجد نفسه نحو عام 1910 معبراً عنه ثانية للمرة الأولى في كتابة فلس عظيمة هي « ميتافيزيقا المأساة » لجورج لوكاتش . إن المشكلة التي كانت تطوح نف بطريقة تزداد حدة ووعياً على فلاسفة تلك الفترة هي في الحقيقة مشكلة غياب أس القيم وإمكانيات تجاوز هذا الغياب ؛ ضمن هذا المنظور كان السلوك الفردي يتجلى مظهرين متكاملين : مردوداً إلى الفرد بوصفه محدوداً بشكل جوهرى بالموت ومصط بهذا الأخير في جهده للعثور على دلالة (بما أن كل دلالة فردية تنقلص بالضرورة العدم بموت الفرد الذي يؤسسها) ، ومردوداً إلى المجتمع وإلى جماعة الناس بوه غياباً لكل شكل من أشكال الواقع عبر الفردي وبالتالي بوصفه صعوبة العثور في اله

(9) إلا إذا كان الموضوع موضوع علم جمال متعي يقلّص الفن إلى اللذة

المسرة الفرديتين باستعباده كل علاقة مع المتعالي .

الخارجي على دلالة كاملة ومقبولة . وبإيجاز ، كان السلوك الفردي ، وقد خلا من الأساسين الممكنين ، الفرد وضروب الواقع عبر الفردي ، يجد نفسه موضع سؤال وكانت هذه الأزمة تكتسب بالنسبة للفكر الفلسفي شكل مشكلة الموت والعمل المزدوجة .

والواقع أن روايتي مالرو وتؤلّفان جواباً متهاكاً ومبتكراً بصورة قوية على هذه الإشكالية .

كان لوكاتش في الواقع قد قدم ، في الوقت الذي ظهرت فيه رواية « الفاشيون » ، جوابين متعارضين عن هذه المسائل . ففي عام 1908 كان قد أكد في ميتافيزيقا المأساة أن الواقع المطلق للموت بوصفه حداً وغياب كل واقع فردي كانا يجعلان كل حياة أصيلة وكل عمل مقبول مستحيلين في العالم ، بما أنه لم يعد بوسع الأصالة أن تقع بالنسبة له إلا في وعي واضح بهذا الحد وفي عظمة رفض مقصود وجذري .

وفي عام 1923 ، كان قد أكد بعد أن أصبح ماركسياً ، واقع فاعل عبر فردي للتاريخ : البروليتاريا الثورية ، وانطلاقاً منها ، إمكانية حياة وعمل دلاليين ، وطابع الموت ، وهو طابع ثانوي في التحليل الأخير ، الذي لم يعد سوى واقعة فردية عاجزة عن تلطخ الفاعل الحقيقي للفكر والعمل .

ومهما كان اختلاف هذين الموقفين فمن المؤكد أن القارئ قد لاحظ أنها يمكن أن عنصرًا مشتركاً : النفي المتبادل للفعل الدلالي والموت بوصفه واقعاً إنسانياً أصولياً ؛ ففي عام 1908 كان واقع الموت الجوهرية يلغي في نظر لوكاتش كل إمكانية عمل دلالي ، وفي عام 1923 كانت إمكانية العمل تقضي بشكل معاكس مشكلة الموت إلى المستوى الثاني .

حول هذه النقطة ، ورغم أنه يعمل مع العناصر نفسها ، يختلف فكر هيدغر في كتابه الوجود والزمان اختلافاً جوهرياً . إنه في التحليل الأخير تركيب يحافظ لموقف لوكاتش ، تركيب يؤدي إلى تأكيد إمكانية التعايش بين الأصالة والوعي الحاد بواقع الموت وكيفية ما من العمل الدلالي ضمن الحياة الاجتماعية .

وشأن لوكاتش في عام 1908 يعتقد هيدغر في عام 1927 أن الإمكانية الوحيدة لوجود أصيل هي إمكانية الحياة من أجل وياتجاه الموت . ومع ذلك فإن هيدغر يعتقد شأن لوكاتش في عام 1923 أن هذا الوجود الفردي الأصيل يمكن أن يتحقق في العمل التاريخي لا بفضل واقع فاعل جماعي عبر فردي وإنما بتكرار (أصيل وغير ميكانيكي) موقف وسلوك الوجوه البارزة في الماضي الوطني .

إن مشكلة أساس بقاء القيم بعد موت الفرد في فلسفة هيدغر مشكلة فلسفية صعبة . وربما اقتضت فكرة جماعة أصيلة ، لا جماعة الناس بوصفهم كذلك وإنما جماعة من الأفراد يؤلفون نخبة مبدعة . وستكون إذا كان هذا التأويل مقبولاً فكرة تقترب من الفكرة التي سيطورها مالرو في كتاباته عن الفن . غير أن هذه المشكلة لا تهتمنا الآن .

يكفي أن نقول أنه في نظر كل كاتب أو مفكر كان ما يزال يبحث عن رؤية فردية ذات هدف عام ، كان موقف لوكاتش في عام 1908 يقدم صعوبة إنكار كل إمكانية حياة أصيلة في العالم ، وموقفه في عام 1923 يقدم صعوبة إنكار الطابع الأولي للفرد ، وموقف هيدغر في الوجود والزمان يقدم صعوبة التوفيق بين الأهمية الجوهرية للموت بالنسبة لكل وعي فردي أصيل وبقاء قيمة المشروعات والأعمال الفردية فيها وراء اختفاء الفرد .

لا نعرف شيئاً في الحالة الراهنة لبحثنا عن التكوين البيوغرافي والتاريخي لأفكار مالرو ؛ بيد أن الرؤية التي تتوجد في أساس رواية « الفاتحون » و « الطريق الملكي » والتي سمحت لمالرو بإبداع شكل خاص من الرواية ذات البطل الإشكالي ، تقع ، كما هو واضح تماماً ، في الظرف العقلي الذي أتينا على وصفه . ذلك لأن الموت والعمل الدلالي في هاتين الروايتين يستبعد الواحد منهما الآخر بوصفهما حضوراً ، لكنها يستطيعان أن يؤلفا على كل حال بنية بمقدار ما يتعاقبان في الزمان .

وما دام الفرد يحيا ، فإن أصالة حياته تكمن في التزامه الكلي بالعمل الثوري للتحريض ، وفي الاهتمام حصراً بالنصر ، وهذا العمل يقضي الموت إلى مكان حقيقي ولا شك لكنه ثانوي على كل حال . فهو لا يوجد بالنسبة للبطل إلا بوصفه حداً حاضراً دوماً يجعل دمجاً في الوعي وحده من عمله جدياً حقاً .

لكنه يؤلف من ناحية أخرى أيضاً واقعاً احتمالياً محتوماً غريباً عن العمل ويتوجب على تحيينه بالضرورة أن يتزع بأثر رجعي كل قيمة عن عمل لا يجد أساسه إلا في الفرد .

فما دام غارين وبيركين يعملان ، لا يوجد الموت بالنسبة لهما إلا بوصفه غاطرة وحداً للعمل يجعل منه القيام به جدياً ومقبولاً . وما ان يظهر الموت حتى يفقد عملهما بأثر رجعي كل قيمة ويجدا نفسيهما وحيدين شأن إنسان باسكال أو إنسان لوكاتش في ميتافيزيقا المأساة .

أما بالنسبة للبنية المؤلفة من هذا التركيب للعمل والموت ، فإنها تبدع فرداً نسيج وحده ليس هو إنسان باسكال ولوكاتش الأول المأساوي ولا عبقرى هيدغر الرومانتيكي ، وإنما هو غارين وبيركين ، رجلا العمل غير الامثاليين ، الثوريين ، الإشكاليين والمريضين في روايتي مالرو الأوليتين . ضمن هذا المنظور سوف نحلل الآن الكتابتين اللتين قلنا عنها إننا نجهل للأسف تعاقبهما التاريخي .

تألف القاصون التي ظهرت في عام 1927 من ثلاثة أجزاء تلخص عناوينها الرواية : « الاقترابات » ، « القوى » ، « الإنسان » .

والقصة نفسها مروية على لسان شاب يغادر أوربا ليصل الأماكن التي سيلتقي فيها بطل الرواية والتي يدور فيها فصل حاسم من الصيرورة التاريخية .

ومنذ السطر الأول مع ذلك ، يشير مالرو إلى أن غارين لا يوجد بطريقة مستقلة بنفسه . ولا يصل الإنسان في المخطط الإجمالي إلا بعد القوى ؛ أما الاقترابات فعبثاً كانت تلك التي تجر القاص نحو غارين ، فهي بادية ذي بدء الاقترابات من المكان الذي يسمح لغارين بأن يمتلك وجوداً دلاليّاً ، بأن يكون هو نفسه ؛ فالرواية تبدأ بأن تثبت في الجملة نفسها مكان الفعل وطبيعته ، أي جوهر العالم الذي تصفه : تقرر الاضراب العام في كانتون .

ليس ذلك مجرد حدث عادي شديد الأهمية ربما لكنه يشبه في طبيعته كثيراً من الأحداث العادية الأخرى ، وإنما هو ، في الرواية ، تحول جذري للعالم ، هو اللحظة

التي يبدأ فيها هذا العالم بالوجود وتصير الحياة فيه أخيراً ممكنة . إن شيئاً ما يظهر في العالم السلبي الذي يتفكك ، والذي كان الماروق قد وصفه في مؤلفاته السابقة ، يعيد الحياة ويؤلف قيمة جديدة : الفعل ، وبصورة أدق الفعل الثوري والتاريخي . ويوسع غارين أن يصير في هذا العالم الذي لا يتماهى فيه (إذ هو ليس صينياً ولا ثورياً ولذلك يمكنه أن يكون بطل الرواية) ، شخصية جوهرية وأن يمنح - وهو الأمر نفسه - وجوده دلالة وقيمة

فإذا وضعنا أنفسنا على مستوى عام جداً ، يمكننا أن نكتفي بملاحظة أن الماروق قد اكتشف في الفعل التاريخي إمكان إبداع أدبي أصيل . قد يكفي ذلك لدراسة فنومولوجية ، أما من وجهة نظر علم الاجتماع فإن علينا أن نلاحظ أن هذا الفعل يملك في مبدع الماروق الروائي شكلاً عينياً ، محدداً بالزمان ، هو اللقاء مع العالم والأيدولوجية الشيوعيين ؛ لذلك علينا أن نتوقف قليلاً عند تحليل هذا اللقاء .

رغم أننا لم نعد بعد إلى القيام بدراسة معمقة ولو للجزء الأهم من الأدب الروائي فيما بين الحربين ، يبدو لنا أن الماروق ، مع فيكتور سيرج ، هو الكاتب الوحيد المعروف الذي جعل من الثورة البروليتارية عنصراً بنوياً هاماً في إبداعاته الأدبية . ولاحق أن الماروق كان في الفترة ما بين 1927 و 1939 الروائي الوحيد الكبير في فرنسا لهذه الثورة . وهذا ما يشير إلى الأهمية التي شكلها في نظره اللقاء الذي سمح له بإبداع عالم روائي حقيقي ، أي اللقاء مع الأيدولوجية الشيوعية التي بدت بكل وضوح الواقع الأصيل الفريد في عالم يتفكك .

ومن الواضح تماماً كذلك أن الماروق ليس شيوعياً لا في مبدعاته الروائية الثلاثة الأولى الفانحون ، الطريق الملكي ، الشرط الأنساني ، ولا في مؤلفه الأخير ، وهو مؤلف محض أدبي ، أشجار الجوز في التنبؤ ، إذ أن المبدعات التي كتبت ضمن أقرب المنظورات إلى الفكر الشيوعي الرسمي هي زمن الاحتقار ، والأمل ، خاصة . إن هذه الملاحظة تطرح على من يريد الشروع في دراسة سوسيولوجية لكتابات الماروق بمجموعتين من المشكلات الهامة على الأقل . المجموعة الأولى ، وهي تفترض بحثاً تطبيقياً واسعاً ،

هي التي تتمثل في معرفة إلى أي حد تؤلف العلاقة المعقدة بقدر لا بأس به بين مالرو والفكر الشيوعي من 1925 إلى 1933 ظاهرة فردية أم أنها ، على العكس ، تعبر عن ظاهرة أعم ، ناتجة عن لقاء الاهتمامات التي سيطرت على عدد من جماعات المثقفين الفرنسيين مع واقع الثورة الروسية والحركة الثورية العالمية ؛ أما المجموعة الثانية ، وهي ذات طبيعة جمالية محضة ، فهي الخاصة بالعلاقة بين المكانة التي تحتلها الحركة الشيوعية في هذه الرواية والشكل الأدبي للمبدعات نفسها .

الحق أنه ليس مجرد صدفة أن يتزامن الشكل الروائي للكتابات الثلاث الأولى (الفاتحون ، الطريق الملكي ، الشرط الإنساني) مع علاقة معقدة تقتضي الاجتماع والتباعد في آن واحد بين الكاتب والحركة ، في حين أننا نرى أنه عندما يتغلب التقارب على التباعد في روايتي زمن الاحتقار والأمل يتفجر هذا الشكل الروائي أساساً ليحل محل شكل أدبي جديد نسيج وحده يتوجب تحليله أيضاً . لنقل أخيراً إن أشجار الجوز في ألتبرغ ، وهو مؤلف وسيط من وجهة نظر شكلية بين الإبداع الأدبي والمقالة ، يتحدد في جزء كبير منه هو الآخر أيضاً بالعلاقة بين مالرو والشيوعية نظراً لأن جوانب هذه الكتابة يتمثل على وجه الدقة في القطيعة الجلدية .

وقبل أن تنتقل إلى تحليل الفاتحون ، لنقل كذلك إنه يوجد ، بمناسبة هذه الرواية ، نصّان مهمان يبدوان لنا قائمين على نفس سوء التفاهم . النص الأول هو عبارة عن رسالة كتبها تروتسكي تعالج الكتاب كما لو كان كتابة سياسية ، متجاهلة تماماً طابعه الأدبي والمتطلبات الشكلية للبنية الروائية ، والنص الثاني ، وهو ما يثير الاستغراب ، نصّ خاتمة أضافها مالرو عند إعادة طبع الرواية في طبعة البلياد^(*) ، يشرح فيها لماذا يرفض الشيوعية ، ويضع نفسه فيها ، من منظور معارض ولا شك ، على نفس الصعيد الذي كانت عليه رسالة تروتسكي من قبل . من البدهي أننا ، على العكس ، سنحاول البقاء في تحليلنا على صعيد دراسة عالم خيالي قائم ولا شك على

* - سلسلة مخصصة لطبع روائع الفكر والأدب العالميين بشكل عام والفرنسيين بشكل خاص طبعة كاملة ونقدية ، تقوم بإصدارها دار غاليلار في باريس (هـ . م)

الواقع الاجتماعي والسياسي لتلك الحقبة والذي تؤلف القنوات السياسية للكاتب في دراسته عاملاً من العوامل التفسيرية ، لكنه عامل واحد من كثرة كما أنه ليس أهمها دوماً (لأن عالم اجتماع الأدب يعرف أن المتطلبات الشكلية تتغلب في أكثر الأحوال على القنوات المفهومية للمؤلف) ، وهو عالم يملك مع ذلك متطلباته البنيوية الخاصة التي نقصد على وجه الدقة إلى فهمها و إلى لقاء الضوء عليها .
تقرر الاضراب العام في كانتون .

يشير هذا الحدث ' بالنسبة لحياة العمال الصينيين وبالنسبة للحضارة الصينية إلى منعطف حاسم

لم تكن الصين تعرف الأفكار التي تنزع نحو الفعل . وقد استحوذت عليها مثلها كانت فكرة المساواة تستحوذ على الناس في فرنسا عام: 1789 : بوصفها ملجأ ... في كانتون ... كانت أبسط النزعات الفردية غير مشكوك فيها . والعمال الصينيون في طريقهم ليكتشفوا أنهم موجودون ، أنهم موجودون ببساطة ... فدعاية ... غارين ... قد أثرت عليهم بشكل غامض وعميق - وغير متوقع - ويعنف خارق مانحة إياهم امكان الاعتقاد بكرامتهم الخاصة ... لقد كانت الثورة الفرنسية والثورة الروسية قويتين لأنهما أعطتا لكل انسان أرضه ؛ أما هذه الثورة فهي في طريقها لأن تعطي لكل امرئ حياته .

تبين الجمل الأخيرة دفعة واحدة أن الثورة الصينية تكتسب في الرواية أهمية خاصة ومختلفة عن أهمية الثورة الروسية والشيوعية الدولية ، ثم إن النص نفسه يسجل هذه المسافة :

« ربما لم يفهم بورودين بعد هذا جيداً »

وتدلّ مقاطع أخرى على الشيء نفسه ؛ القاص الذي يقرأ الرسائل وهو في طريقه إلى كانتون وتحدد ردود أفعاله وفق الأهمية التي تملكها الأماكن والأشياء بالنسبة لعالم الرواية . سويسرا ، ألمانيا ، تشيكوسلوفاكيا ، النمسا ، دينا ، دينا ، روسيا ، لِنَر . لا ، لا شيء مهم . الصين ، آه اموكدن . تشنغ - تسو - لين ...

دعنا
كانتون

ليست أسماء البلدان والمدن في هذا المقطع مجرد ملاحظات جغرافية أو سوسولوجية ، وإنما هي وصف بنية المكان الروائي .

فكانتون والصين تقعان في المركز ، أما روسيا فهي أبعد ، في حين أن سويسرا وألمانيا ، الخ ، تقع خارج حدوده وهي لهذا بالذات غير مهمة .

بيد أن مالرو يبقى ، وقد استشعر بذلك بالطبع معظم النقاد ، كاتباً مهتماً بمشكلات الغرب . فإذا ما جعل الأحداث ، لكي يكتب روايات عن الثورة ، تجري في الصين أو إسبانيا ، فذلك لأن الحركات الثورية قد نمت فيها ولأن عليه ، كي يحقق قصده الواقعي ، أن يجعل الحدث قريباً ما أمكنه من الواقع . ويبدو لنا مع ذلك أننا لا نجد في هذه الروايات ولا في فكر معظم مثقفي اليسار آنئذ على وجه الاحتمال أي أثر لوعي ظاهرة باتت اليوم واضحة لنا : ونعني بها أن للصين وللبلدان غير المصنعة عامة مشكلاتها الخاصة التي تختلف عن المشكلات المطروحة على المجتمعات الغربية وأن تطورات مختلفة ترسم بالتالي في مجموعتي البلدان هاتين .

لا يريد مالرو ، إذ يتحدث عن الصين ، أن يلجأ إلى الغربة ولا أن يصف وصفاً خاصاً ، وإنما يريد أن يتحدث عن الإنسان العام ، ويشكل ضمني ، عن الإنسان الغربي ، عن نفسه وعن كل رفاقه .

تمثل الصين ، وكانتون ، والنضال ضد انكلترا ، ضمن هذا المنظور ، العمل التاريخي والثوري العام ، العمل المحرر الذي يحمل للإنسان وعياً جديداً بوجوده وبرامته . كما أن عالم الرواية ينتظم كلياً من حول محور هذا العمل : فالرأسمالية الأجنبية ، - الممثلة خاصة بانكلترا ، مع حلفائها في الصين نفسها - ، تمجّد فيه القوى المتصارعة ، كما تؤلف روسيا السوفيتية ، وهو أمر مهم ، مع تمثيلها في الرواية : كلين ، وبوردوين ، ونيكولايف ، قوة حليفة إيجابية لكنها تظل على كل حال أجنبية ومختلفة عن الثورة الصينية .

يقص الجزء الأول « اقترابات » كيف يرى المسافر خلال رحلته عالم الرواية يرتسم بالتدرج ، وهو عالم عرفنا من قبل أنه مؤلف من العناصر التي يشير إليها الجزءان الآخران من الكتاب : « القوى » - الثورة الصينية تدعمها روسيا والشيوعيون ، وفي مواجهتها انكلترا - و « الانسان » ، - غارين .

لنفحص داخل هذا الاطار العام المؤلف من القوى المتصارعة ، البنية الداخلية للقوة الثورية والشخصيات الرئيسية التي تجسدها . هناك أولاً الجياهير الصينية ، الموصوفة في بنيتها المعقدة ، من فقراء الهند الصينية - وهم أنصار سلبيون يكتفون بدعم الثورة بمساعداتهم المالية - إلى الموظفين النقيبين وحتى تلاميذ المدرسة الحربية . لن نشدد على ضرورة تحليلهم . فتلك مشكلة مهمة ولا شك بالنسبة لدراسة شاملة للمبدع لكن تناوها يوشك أن يمدّ إلى ما لا نهاية أطر هذه الدراسة . إن هذه الجياهير تؤلف خلفية الكتاب .

أما الأفراد ، فلدينا ، في المقام الأول ، غارين وبورودين « المانيتوان »^(*) . من الممكن ، للوهلة الأولى ، أن يستهونا القول : « بطل مارلو والمناضل الشيوعي » ، بيد أن ذلك سيعني التبسيط إلى أقصى حد ، إذ أن الشيوعية في الرواية تتمثل بثلاث شخصيات تجسّد بكل وضوح ، ضمن منظور مارلو وغارين ، ثلاثة عناصر مقومة ومتمايزة من الحركة الشيوعية لكل منها قيمة انسانية مختلفة : كلين ، بورودين ، نيكولايف .

الأول ، كلين ، مناضل غلّص بلا حدود ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالشعب (وقد عبر في الرواية عن هذه العلاقة من خلال علاقته مع زوجته التي تجسّد الشعب المقموع تجسّداً كاملاً) ويكرس حياته كلها للحزب ويقوده عمله إلى الموت وإلى التعذيب .

أما بورودين ، فهو القائد الثوري ، ورجل العمل الذي لا يمكن للعمل في نظره أن يوجد إلا بوصفه نضالاً ضد القمع ؛ لنقل دفعة واحدة إنه كما أن عمل غارين مبنٍ ومهدّد بحدّ الموت ، كذلك فإن عمل بورودين يجد نفسه مبنياً ومهدّداً بحدّ مختلف لكنه ذو وظيفة مماثلة ، هي وظيفة النصر ؛ وبما أنه ثوري محترف فإنه لا يمكن أن يصير على الإطلاق حاكماً أو رجل دولة . ولذلك فهو ، في الرواية - حيث المرض فيها تعبير عن عمل يهدد مستقبله بتعطيم دلالاته بأثر رجعي ، شأنه شأن غارين ، وإن كان ذلك لأسباب مختلفة - مريض بشكل خطير .

* - مانيتو Manitou إله أو روح تسيطر على قوى الطبيعة لدى الهنود الحمر (ه . م) .

وأخيراً نيكولايف ، رجل الأمن الأبدي ، كما كان في العهد القيصري ، كما هو في الصين الآن ، وكما سيكون دائماً ، والذي لا يمكن للنصر في نظره أن يحمل أي تغيير ؛ إنه محدود ، ومع ذلك فهو صلب ويؤدي وظائف مفيدة لكن قيمتها الانسانية تكاد تكون معدومة .

إن غارين وبورودين في رواية الثورة هذه « مانيتوان » لأن حياتهما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعمل الثوري بوصفه كذلك ولا يمكن تصورها خارج هذا العمل ؛ وسيفقد وجودهما كل دلالة في اللحظة التي يتوقف فيها هذا العمل ، بسبب الموت بالنسبة لغارين ، وبسبب انتصار الحزب الذي ينتمي إليه بالنسبة لبورودين . ومن حول هؤلاء ، أهم شخصيتين ، هونغ وتشانغ - دي ، يجسدان ، كلاهما ، الموقف التجريدي ، المبدئي ، دون أي صلة مع الوضع العيني ونتائج أفعالهما . هونغ ، الفوضوي ، على صعيد العمل المادي ، وتشانغ - دي ، على الصعيد الروحي والتجريدي . ويبلغ بهونغ الأمر أن يريد قتل الأغنياء والأقوياء بأي ثمن ؛ بينما يعارض تشينغ - دي كل عنف كمبدأ . غير أنهما ، في أعماقهما كلاهما ، وكلاً على شاكلته ، أخلاقيان كائنيان(*) ومثاليان .

ولما كان القاص قد التقى خلال رحلته القوى التي تؤلف لا إطار وإنما عناصر البنية الروائية نفسها ، فإن بمقدوره - مع مالرو - أخيراً ، بفضل قراءة بطاقة الأمن ، استدعاء شخصية الرواية المركزية: غارين ، وذلك انطلاقاً من الخارج باتجاه الجوهري . تشير البطاقة بادية ذي بدء إلى أنه « فوضوي مناضل » ، بيد أن القاص الذي سبق أن عرفه قديماً يصحح : « رغم تردده على الأوساط الفوضوية فإنه لم يكن هو نفسه فوضوياً على الإطلاق » . لم يكن ما يشغله هذا المثل الأعلى ذاك ، وإنما الوسيلة التي يمنح بها دلالة لحياته .

في العشرين من عمره . . . وهو ما يزال تحت تأثير دراسات الآداب التي أتى على إتمامها لتوه والتي لم يبق منها في أعماقه سوى اكتشاف ضروب الوجود الكبرى المتعارضة . . . أية كتب تستحق الكتابة فيما عدا المذكرات ؟ . . . ، كان لا يبالي بالأنظمة ، عازماً على اختيار النظام الذي ستفرضه عليه الظروف .

* - نسبة إلى الفيلسوف المثالي الألماني كانت (1724 - 1804) .

وبعد قليل ، وهو يتحدث عن القوضيين :
هؤلاء الأغنياء يريدون أن يكونوا على حق . ونظراً لذلك ، فليس هناك سوى
حق واحد غير استعراضي : أن يستخلم المرء بأكبر قدرٍ من الفعالية .
ولا يمكن لهذا الاستخدام أن يوجد إلا رهنً نضال من أجل غاية محددة لا أن
يوجه ضد الذات .

« قال لي ذات يوم : « لا يصنع الانسان القائد بقدر ما يصنعه الفتح » وأضاف
بسخرية : « للأسف ! » وبعد عدة أيام (وكان يقرأ كتاب المذكرات^(*)) : « لا سيما
وأن الفتح هو الذي يحفظ روح القائد . لقد ذهب نابليون في جزيرة سان هيلانة إلى
القول : « على الأقل ، أية رواية كانتها حياتي ! » فالمعقبة أيضاً تفسد ... »
لقد وجد نفسه ذات يوم في جنيف - وقد تورط في قصة غامضة حول مساعدة
مالية لفتيات كنّ يردن الاجهاض - مداناً ، وكان عليه أن ينفذ الحكم الصادر عليه .
وكان الشعور الوحيد الذي أوحى به إليه الدعوى شعور العبث الشامل إزاء المهزلة التي
تدور أمامه واشترائه ، وإن من الخارج ، مجتمع يكشف نفسه غريباً فيه غربة تامة .
ولقد وجد الحرب ، إثر انخراطه في الفرقة الأجنبية ، بعيدة عن العمل الأصيل
بُعدَ الفوضوية عنه ، وسرعان ما فرّ منها ؛ وإذ اتصل في زيوريخ بمهاجرين بلاشفة ،
فقد تكوّن لديه في البداية انطباع بأنه أمام منظرين عاديين ، إلى أن اكتشف بدهشة أن
هؤلاء العقائدين قد أعدوا ثورة ونجحوا في تحقيقها .

أما وقد التقى للمرة الأولى فعالية ثورية ، فقد حاول أن يوظف علاقاته كي
يتمكن من الذهاب إلى روسيا ، لكنه لم يتوصل إلى ذلك ، ثم ينجح في العمل على أن
يستدعى إلى الصين ليجعل من مكتب الدعاية ، الذي عُهدَ به إليه بالصدفة تقريباً ،
والذي كان مؤسسة لا أهمية كبيرة لها ، أحد المراكز الرئيسية للعمل الثوري . فبفضله
وبفضل منظمته بات ممكناً تحوّل الصين هذا الذي يشل الخصم في اضراب كانتون .

* - وهو الكتاب الذي كتبه الكونت دولاكاز Le Comte de las cases وسجل فيه كل أحداث
نابليون وآرائه خلال فترة نفيه إلى جزيرة القديسة هيلانة ، وهو بهذا يمكن أن يعتبر كتاباً
يجوي مذكرات نابليون نفسه . (هـ . م) .

لنصف أنه قد أتاحت للقاص خلال رحلته فرصة أن يعلم أن هذا العمل الذي يبدو ، من الخارج ، بمثل هذه العظمة وهذه الفعالية ، كان مهدداً بعدد من المخاطر الداخلية : نقص في النقود ، قوة الخصم وعملاؤه في الجانب الصيني ، والسلطة الواسعة المناهضة للعنف التي يتمتع بها تشانغ - دي ، الخ .
لم يتقرر مصير المباراة بعد ، إذ نحن الآن في اللحظة التي تنحسم فيها والتي سيمنح النصر فيها أو الهزيمة دلالةً لرهان غارين : حياته .

وأخيراً فقد احتفظ لنا مالرو من هذا الوصف للشخصية الروائية ولإشكالياتها حتى السطور الأخيرة من هذا الجزء الأول بنهاية بطاقة الأمن ، وهي تؤلف العنصر الحاسم الذي يحدد الوضع النبوي لغارين :
« أسمح لنفسى أن أستعري على وجه الخصوص انتباهكم حول هذه النقطة : هذا الرجل مريض بشكل خطير . »

لا تشير البطاقة بالطبع لا إلى طبيعة المرض ولا إلى ما سيستج عنه . لكنها تخصص مع ذلك أنه
« سيكون مرغماً على مغادرة المدار خلال فترة قصيرة » ،
وهو ما يعلق عليه القاص بكلمتين :

أشك في ذلك .
سيبين لنا الجزءان الثاني والثالث من الكتاب هذه البنية التي سبق أن عرفناها (القوي والبطل) أثناء العمل . ليس من الممكن بالطبع ، في إطار دراسة محدودة ، أن نقوم بتحليل مفصل لكل من روايات مالرو ؛ إذ ما إن يتم رسم البنية حتى يمكننا القيام بانتهاج طريقة اللمسات الجزئية .

يدور الحدث حول جهد الثوريين ، الذين تدير منظمتهم شخصيتان قويتان ، غارين وبورودين ، للحصول على قرار من الحكومة يمنع على المراكب التي تقترب من الصين التوقف في هونغ كونغ ، ويشل بذلك الميناء . غير أن الحكومة - التي تتألف لا من العناصر الثورية فحسب بل كذلك من ممثلي البورجوازية المعتدلة - تتردد وتراوغ . والواقع أن إحدى أهم القوى التي تدفعها للتسويق تتمثل في تشانغ - دي ، تمثل التقاليد الصينية والأخلاقي المعارض للعنف والذي يتمتع باحترام كبير . ويقف وراءه الجنرال تانغ ، وهو الآخر أيضاً عضو في الكوميتانغ ، الذي يُعَدُّ ، بالاعتماد على

انكلترا ، هجوماً عسكرياً ضد القوى الثورية في كانتون . ويؤيده في ذلك طبعاً تشانغ - دي نصير النضال الروحي المحض والوحدة داخل الكومينتانغ ، جاهلاً أو متجاهلاً أنه بذلك يحقق أغراض الخصم .

وفي مواجهتهم ، سينتهي هونغ ، أخلاقي العمل والعنف الثوريين ، إلى إرادة قتل كل الأغنياء بصرف النظر عن النتائج السياسية لعمله ، ودون أن يهتم بحاجة الثوريين إلى دعم جزء من البورجوازية الديمقراطية . ولذا فإن موقفه إذ يثير الذعر لدى هذه البورجوازية ويلقي بها في صفوف المعتدلين إنما سيحقق ، موضوعياً ، نتائج موقف تشانغ - دي نفسها .

لنصف أخيراً ، أنه إذا كان موضوع الرواية هو انتصار القوى الثورية على محاولة الهجوم العسكري التي أراد الجنرال تانغ القيام بها ، وإذا بدا هذا الانتصار في عالم الرواية انتصاراً حاسماً (فكل خصوم الثورة المباشرين ، تانغ ، تشانغ - دي بل وحتى هونغ قد هزموا ووقع القرار) ، فإنه يُشار إلينا على كل حال أن النضال مستمر وأنه ستكون هناك حلقات عديدة من نمط تمرد يانغ .

سنختار من داخل هذه الرسم عدداً من الحلقات التي تميز الشخصيات الرئيسية .

ولنبداً بشخصية تشانغ - دي ، كما يراه غارين . لقد صيغ جوهره في كلمة واحدة : إنه « الخصم » . وتجد قوته مصدرها في اتحاده مع العقلية والتراث الصينيين :

لقد قال صن يات قبل موته : « إن كلمة بورودين كلمتي » . لكن كلمة تشانغ - دي هي أيضاً كلمته ، ولم يكن من الضروري أن يقول ذلك .

إن النبل هو إحدى الملامح الرئيسية في طبع تشانغ - دي ، « إلا أنه لا بد له من المكر كي يكون نبلاً حقيقياً » .

« إن سلطته أخلاقية قبل كل شيء » . قال غارين : لسنا على خطأ إذا ما تحدثنا بصده عن غاندي . . . لكن إذا كان العمال متوازين ، فإن الرجلين شديداً الاختلاف .

ذلك ان غاندي يريد أن يعلم الناس أن يعيشوا ، في حين تشانغ - دي لا يريد أن يكون المثل ، ولا الزعيم ، بل المستشار (. . .) . إن حياته كلها

عبارة عن احتجاج أخلاقي ، وأمله في أن يتتصر بالعدالة لا يعبر عن شيء أعظم قوة يمكن أن يتباهى بها ضعف عميق ، لا مرد له ، شديد الانتشار لدى أفراد جنسه .
(...) إنه أكثر تعلقاً باحتجاجه منه بعزمه على أن يتتصر ؛ ومن المناسب له أن يكون روح الشعب المقموع وتعبيراً عنه (...) إنه صورة نبيلة لضحية تعني بسيرة حياتها (...) لقد أنهى غارين ذات يوم مناقشة حول الأمية الثالثة قائلاً : « لكن الأمية الثالثة قد حققت الثورة » . ولم يجب تشانغ - دي إلا بإشارة مواربة محددة في آن واحد (...) ويقول غارين إنه لم يفهم أبداً بمثل هذه الحيوية المسافة التي تفصلهما (...) إن تشانغ - دي اللاابالي قد عزم على ألا يبقى أبداً لا بأليته مجهولة .
لقد انتظم وراءه تانغ والقوى الرجعية التي تدعمها انكلترا ، وحين يدesh القاص من إمكان إعداد هذه الحركة دون معرفة العجز ، يجيب غارين :
« إنه لا يريد أن يعرف ، ولا يريد أن يحمل مسؤوليته الأخلاقية عبثاً . لكنني أعقد أنه يريد أن يشك .. »

وانطلاقاً من هذا الوصف تفهم محادثته مع غارين بسهولة . فقد طلب رؤية هذا الأخير وبدأ بالاحتجاج على الاغتيالات التي ينظمها هونغ ، أخلاقي العنف ، بين أصدقائه . ورغم أن غارين معاد لهذه الاغتيالات إلا أنه يريد أن يحتفظ لنفسه بإمكانية استخدام هونغ ضد تشانغ - دي نفسه⁽¹⁰⁾ لكنه الآن ما يزال يحاول إقناع هذا الأخير بالموافقة على قرار المقاطعة وأن يعارض مشروعات تانغ ؛ غير أن حوارهما سيكون بالطبع حوار صم :

- ياسيد غارين .. لا أظن أن علي أن أسألك إذا كنا على علم بالاغتيالات التي تعاقبت خلال الأيام الأخيرة ... إن هذه الاغتيالات ياسيد غارين تتعاقب بشكل كبير .

ويجب غارين بإشارة تعني : وماذا بوسعي أن أفعل ؟
- إننا نفهم بعضنا ياسيد غارين ، إننا نفهم بعضنا .

(10) في النهاية سترك غارين تشانغ - دي يأمر بإعدام هونغ ، وهونغ قتل تشانغ - دي قبل أن يتم توقيفه .

- ياسيد تشانغ- دي، أنت تعرف الجنرال تانغ ، أليس كذلك ؟
- إن السيد الجنرال تانغ رجل مخلص وعادل ... وأنتظر الحصول من اللجنة المركزية على إجراءات فعالة لقمع الاغتيالات .
أعتقد أن من الأصلح توجيه الاتهام إلى رجال يعرفهم الجميع بوصفهم زعماء جماعات إرهابية .

وما دام الوضع قد حدد على هذا النحو ، فقد غدت المناقشة أيديولوجية .
غارين : إنك لا تعترض فيما يبدو لي على قيمة عملنا ؟ . ومع ذلك فإنك تحاول إضعافه ...

- إن ميزات بعض أعضاء اللجنة وميزاتك ياسيد غارين عظيمة . غير أنك تؤيد بقوة منهجاً يستحيل علينا أن نوافق عليه تمام الموافقة .
أية أهمية تضيفها على المدرسة الحربية في وامبويا ... إنني على قناعة تامة بأن حركة الحرب لن تكون جديرة بما ننتظره منها إلا بشرط أن تبقى قائمة على العدالة .
أتريدون الهجوم .. لا .. ليتحمل الامبرياليون مسؤولياتهم كاملة ... إن عدداً من الاغتيالات الجديدة البائسة سوف تخدم القضية أكثر من كل ما يمكن لضباط مدرسة وامبويا أن يقوموا به .

وسيعبر بعد ذلك عن انطباعه بأن الحرب لن تثير استياء غارين وبوردوين اللذين يعاملان الصينيين كما لو كانوا رجال كوبي .
فيعترض غارين :

- يبدو لي أنه إذا كانت هناك أمة قد قدمت للعالم بأجمعه ، فليست هذه الأمة هي أمة الصين وإنما أمة روسيا .

- لاشك ، لاشك ... لكن ربما كانت بحاجة إلى ذلك .
إننا لا نملك الحق في أن نهجم انكلترا بشكل فعلي بواسطة قرار من الحكومة .
- لو أن غاندي لم يتدخل - هو الآخر باسم العدالة - لتحطيم آخر هارتال لما كان الانكليز في الهند أبداً .

- لو أن غاندي لم يتدخل ياسيد غارين لما كانت الهند التي تعطي العالم أجمع أروع درس يمكن أن نتلقاه اليوم سوى بقعة من آسيا متمردة .

وعندما انتهت المحادثة ،

نهض بشيء من الصعوبة واتجه نحو الباب ببطء . رافقه غارين ؛ وما إن أغلق الباب ثانية حتى استدار إلي : « يا الهي العظيم ، خلصنا من القديسين ! » .

إذا كان تشانغ - دي أخلاقي الغاية ، فإن هونغ ، وهو في آن واحد عكسه ومتممه ، هو أخلاقي العنف والاعتقال الارهابي . كيف وصل إلى ذلك ؟ . لم يصل إلى ذلك باكتشافه مبدأ عاماً وإنما باكتشافه إمكانية الوجود بوصفه فرداً . ويشرح غارين ذلك :

« لقد فهم الفقراء أن شدتهم بلا أمل . لقد كان البرص الذين كفوا عن الإيمان بالله يسمّون النيايح ... وسترى ذلك مجسداً في مثال هونغ وكل الارهابيين تقريباً ... وفي الوقت نفسه الذي يحدث فيه رعب موت لا معنى له ... تولد لدى كل إنسان فكرة إمكان الانتصار . على حياة المعذنين الجماعية والوصول إلى هذه الحياة الخاصة الفردية التي يعتبرونها بشكل غامض أئمن ثروات الأغنياء » .
ويعد قليل ، أثناء حديثه عن هونغ :

« ... لم يكن يتمنى قوة ولا ثراء ... فقد اكتشف أنه لم يكن يكره سعادة الأغنياء أبداً ، وإنما الاحترام الذي يكونونه لأنفسهم ... ولما كان متعلقاً بالحاضر بكل القوة التي منحه إياها اكتشافه للموت ، فإنه لم يعد يقبل ، ولم يعد يبحث ، ولم يعد يناقش ، إنه يكره ... » .

إن فردانيته تتحدد على هذا النحو : : إنه لا يربط نفسه إلى شيء ، ولا يعرف أية قيمة تتجاوزه .

« إنه لا يريد أبداً أن تسوى الأشياء . ولا يريد أبداً أن يهجر كراهيته الراهنة لصالح مستقبل مجهول .. » إنه ليس من « أولئك الذين لديهم أطفالهم ولا من أولئك الذين يضحون بأنفسهم ، ولا من أولئك الذين هم على حق بالنسبة لآخرين غير

أنفسهم . . .

إنه لا يريد أن يرى تشانغ - دي « سوى ذلك الذي يزعم باسم العدالة أن يحرمه انتقامه . »

إنه « ما يزال يفيض قوة ، لكن بلا أمل . . . إنه فوضوي » .
ويحدد غارين علاقته به :

« إن القطيعة بيننا قريبة . . . قليل هم الأعداء الذين أفهمهم بشكل أفضل . . . »

إذا كان تشانغ - دي وهونغ في آن واحد متعارضين ومتماثلين ، أخلاقي الروح وأخلاقي العنف الثوري ، فإنه يبقى علينا أن نحلل التعريفين اللذين يقدمهما غارين لعلاقته مع هذا وذاك : تشانغ - دي ، الخصم وهونغ ، العدو الذي هو أقرب الناس إليه والذي يفهمه بشكل أفضل .

تكفي هاتان الجملتان تقريباً لتعريف غارين الذي ليس عدوه في نظره بالطبع لا تشانغ - دي ولا هونغ وإنما انكلترا ، لكنها يصيران في نظره هذا العدو باعتبار أنهما بسلوكهما يساعدان الخصم موضوعياً ويضعفان الثورة . غير أن غارين لا يتهاى هو الآخر أيضاً في الثورة ؛ فهي في نظره الواقع الوسيط فقط الذي ، إذ يبني العالم ، يمنح عمله وبالتالي وجوده ، دلالة .

ولذلك ، فإذا كان تشانغ - دي وهونغ عقبتين موضوعيتين أمام الثورة ، ومن ثم خصمين ، فإنها على هذا النحو بطريقة مختلفة على كل حال . وتشانغ - دي هو كذلك أيضاً ذاتياً لأنه ينكر قيمة العمل ويجهل ، إذ ينادي ببداً عام ، مشكلة الأصالة الفردية . وعلى العكس ، يركز هونغ على المشكلة نفسها التي يركز عليها غارين ، أي مشكلة الوجود كفرد ، ويختار وسائله نفسها : العمل والنضال العنيف ضد القمع . ويكمن الاختلاف بين الاثنين في أن العنف ، في نظر هونغ ، يكفي بوصفه واقعاً مجرداً ، في حين أن غارين ، الذي يبحث هو الآخر عن دلالة حياته ، قد فهم أنه

لا يستطيع تحقيق هذه الدلالة بطريقة أصيلة خالية من الكذب إلا بالكفّ عن الاهتمام بنفسه من جهة وعن رفض كل فكرة عامة ومن ثم مجردة من جهة أخرى كىما ينضم إلى قوى التاريخ الحقيقية .

أما بالنسبة لنيكولايف وبورودين ، فيكفي لتمييزهما تحليل نص هام بشكل خاص ، وهو نص محادثة القاص مع أولها حول غارين . من حيث المبدأ ، يعارض نيكولايف في هذا النص غارين الفرداني ، ببورودين الشيوعي ، لكنه يشير إلينا أنه لا يقبل كلياً هذا الأخير كذلك .

« إيه ! بورودين . . . » يضع يديه في جيبه ويتشم ابتسامة لا تخلو من عداء .
« ثمة الكثير مما يقال عنه . . . » .

وحين يتحدث القاص معارضاً غارين بالحزب الشيوعي عن « الشيوعيين من النمط الروماني . . . » ، الذين يدافعون في موسكو عن مكتسبات الثورة ولا يريدون قبول الثوريين من نمط الفاتحين ، يصحح نيكولايف :

« إنك لا تفهم من ذلك شيئاً . إن بورودين يقوم ، خطأ أو صواباً ، بدور من يمثل البروليتاريا هنا بقدر ما يستطيع . إنه يخدم أولاً هذه البروليتاريا ، هذا النوع من النواة الذي يتوجب عليه أن يعي نفسه وأن يكبر للإمساك بزمام السلطة . إن بورودين هو من نوع القادة الذين . . . »

ويتنقل الحوار بعد ذلك من جديد للمقارنة بين بورودين وغارين ، ونعلم أن الثورة تظل محوراً ما دامت لم تتحقق (وهو ما يراه الاثنان) ، وأن غارين يوشك إذا ما وصل إلى السلطة أن يغدو « موسولنياً » . وبذلك يميز النص بين ثلاثة أنماط بشرية : الشيوعيون من النمط الروماني (نيكولايف وأهل موسكو) ؛ بورودين الذي ، إذ يجسّد البروليتاريا الثورية ، هجر كل نزعة فردية لكن الذي تبقى الثورة في

نظره محوراً ما دامت لم تتحقق ؛ وأخيراً غارين ذو النزعة الفردية الذي يجد هو الآخر أيضاً في الثورة معنى وجوده لكن الذي يرى أن نهاية الثورة يمكن أن تستثير ، إذا ما بقي على قيد الحياة ، خطر أن يصير مغامراً موسولياً . كل ذلك يستعاد بطريقة واضحة خصوصاً في كلمات نيكولايف الأخيرة :

« حقاً ، يمكن للشيوعية أن تستخدم ثورين من هذا النوع (...) ولكن جعلهما ... مدعومين بمصممين من أتباع تشان كاي تشيك . مصممين . ما هذا البوليس المحدود ؟ . بورودين ، غارين ، وكل هذا ... »
وبحركة مائعة كأنه يخلط السوائل :

« سيتهيئ ثاماً كصديقك بورودين : فالوعي الفردي كما ترى هو مرض الزعماء . إن أشد ما نحتاج إليه هنا هو تشيكا حقيقية ... »

وإذ نتابع من المحيط حتى المركز تحليلنا لعالم الفاتحون ، نلتقي أخيراً غارين .

لقد وجد غارين دلالة حياته بانخراطه في العمل التاريخي ، في النضال من أجل انتصار الحرية ومحاولته أن يترك عبر هذا النضال أثراً لوجوده في عالم الناس . إن بنية شرطه معقدة لأنه لا يتحدد شأن الثورين الأصليين - كبورودين مثلاً - فقط أو في المقام الأول ، بانخراطه في النضال وتوقه للنصر . إن دلالة اشتراكه في المعركة موسطة وتنتج عن رغبته إعطاء معنى لوجوده الخاص . إن غارين قبل كل شيء فردي النزعة ، وفردي بطريقة خاصة ؛ والحق أنها الرغبة في تأكيد نفسه كفرد ضد تهديد دائم لا مفر منه في النهاية : التهديد بالحقق في « المملكة الغريبة » ، في امبراطورية الموت الذي وصفته مؤلفات مالرو الأولى والذي تقول لنا رواية الفاتحون ان غارين كان قد شعر بتهديده ويحضره في آن واحد لحظة محاكمته المجانية في جنيف .

إن انخراطه في الثورة الصينية هو الذي أعطاه وسيلة الخلاص من العبث ، الأمر الذي لم يجده لا في الفوضوية ولا في الفرقة الأجنبية . لكنه لم يتماه أبداً في الثورة . ولقد بات غارين قادراً بالتزامه النضال من أجل قضية مشروعة ، وبسبب هذا الالتزام ، أن يفرض على العالم بعمله القيم التي انتمى إليها . إلا أن من المهم ، كَمَا

نفهمه ، أن نعلم أن العمل وليست القيم هو ما يؤلف الجوهري⁽¹¹⁾ . لكن هذا العمل يظل موضع تساؤل بتدخل دائم التهديد لواقع لا مفر منه وغريب بالنسبة إليه تمام الغربة : أي الموت . . وسينتزع هذا الموت بالضرورة وخاصة بأثر رجعي كل دلالة لحياته ولعمله وسيلقي به في نفس العدم الذي كان العمل قد سمح له أن يتخلص منه⁽¹²⁾ .

(11) لقد سبق للمالرو أن قال لنا انه يمكن لغارين أن يصير بعد انتصار الثورة موسولنياً . ويمكن لذلك أن ينزع عن عمله في عالم الرواية دلالة أصيلة . غير أن وجود هذا التهديد نفسه ، وخطر الانخداع بوصفه عنصراً مقوماً للشخصية - التي تعارض في ذلك شخصية بورودين - آت من عدم بحثه عن القيم في ذاتها وإنما بوصفها فقط عنصراً لاغنى عنه لأي عمل ذي دلالة .

(12) لتجنب كل سوء فهم ، من الضروري الإشارة إلى أن الموت يقدم في نظر أبطال مالرو جانين مختلفين ومتكاملين . فهو ، في الحقيقة ، وحسب الظروف ، بالنسبة للعمل ، واقع محايت ودلالي أو متعال وعيشي . وبوصفه واقعاً عايشاً للعمل ، يؤلف عنصره الجوهري من خلال مظهر مزدوج : خطر الموت قتلاً المتضمن في كل عمل تاريخي جاد (وهو نفسه في ذلك بالنسبة لكل الثوريين : كلين ، بورودين ، نيكولايف) وإمكانية الانتحار ، الجوهري في نظر غارين - وفيها بعد في نظر بيركين - التي تسمح بتجنب الانحطاط في حالة الهزيمة والاقتصار على المواقف السلبية . (وسنعود إلى أهمية الانتحار في روايتي مالرو الأوليتين) .

ولكن الموت ، فيها عدا هذا المظهر المحايت والدلالي ، هو أيضاً ، في نظر الأبطال مثلما هو في نظر كل الناس الآخرين ، تهديد دائم ، غريب عن كل مشكلة من مشكلات العمل ولا علاقة له به . وغارين ، شأن كل الناس ، مهدد بأن يموت في اللحظة التي سيكتسب فيها هذا الموت أشد المظاهر عيشية : لحظة الانتصار .

وبوصوله ، بالطبع ، سيحطم الموت بأثر رجعي الدلالة التي سبق للفرد بوصفه فرداً أن تمكن من العثور عليها مؤقتاً في العمل التاريخي .

ضمن هذا المنظور ، ثمة جملة تشير إلى محور الرواية الجوهري ، والبنية التي تملكها الثورة فيها . يكتب غارين تقريراً موجهاً إلى بورودين ويعلق القاص :
إن أقدم قوة في آسيا تظهر من جديد . فمستشفيات هونغ كونغ التي هجرتها ممرضاتها ، ملأى بالمرضى ، وعلى هذه الورقة التي يجعل منها النور صفراء ، ثمة مريض يكتب للمريض آخر . .

لا يملك المرض في الكتاب مع ذلك بنية ساكنة . إن تطورات ، باعتباره مؤلفاً من العلاقة بين العمل والعدم ، ، تقرب ، بالتدرج ، ويقدر خطورتها ، غارين من الموت ومن العدم وذلك حتى النهاية التي سنعود إليها والتي ستكون عبارة عن القطيعة النهائية مع الثورة .

لنحدد كذلك أنه بقدر ما يخطر غارين في العمل ، بقدر ما تطال حياته دلالة أصيلة بحيث أنه بقدر ما يزداد شعوراً بوجوده ، بقدر ما يقل تفكيره بنفسه ، وبالمرض ، وبالموت ، وبالعدم . ففي لحظة العمل لا يشغل وعيه سوى الهدف الواجب التحقيق والبحث عن النصر والخوف من الهزيمة . وعلى العكس من ذلك ، فإن المرض بقدر ما يشتد بقدر ما يعيده إلى نفسه ، وإلى الموت ، ويبعده عن الثورة .

غير أن العبث والموت والعدم مفاهيم مجردة ، في حين أن الرواية لا تشتمل إلا على شخصيات فردية وأوضاع عينية . وفي رواية الفالكون تتخذ هذه المفاهيم شكل ذكرى المحاكمة في جنيف التي يعيد غارين إليها باستمرار استنفاح مرضه - وهي محاكمة تعبر عبثيتها بالطبع عن عبثية المجتمع الغربي بأجمعه بل ومجتمع آسيا ما دام هذا الأخير بغير ثورة . وغارين ، من ثم ، على وعي بهذه الرابطة بين المرض والعودة إلى الذات وإلى العبث . ففي المستشفى يريد القاص أن يغادره :
- أتريد أن أتركك ؟ .

- لا ، على العكس . إنني لا أرغب البقاء وحيداً . لم أعد أحب التفكير بنفسي ، وعندما أكون مريضاً ، فإنني أفكر بها دائماً . . . (. . .)
- غريب : بعد محاكمتي ، كنت أشعر - بشكل قوي جداً - بتفاهة كل حياة ، وكل إنسانية مقادة بقوى عبثية . . . وهذا الشعور يعود الآن . . . إن المرض

حماقة ... ومع ذلك يبدو لي أنني أناضل ضد العبث الإنساني إذ أفعل ما أفعله هنا ... فالعبث يعثر ثانية على حقوقه ...

(...)

- آه ! هذا المجموع الذي لا يمكن إدراكه هو ما يسمح للإنسان أن يشعر أن حياته محكومة بشيء ما ... غريبة هي قوة الذكريات عندما يكون المرء مريضاً . طيلة اليوم فكرت بمحاكمتي ، وأتساءل لماذا ؟ إذ بعد هذه المحاكمة كان الشعور بالبعثية الذي يستثيره في النظام الاجتماعي يمتد شيئاً فشيئاً ليشمل كل ما هو إنساني ... على أنني لا أرى في ذلك سوءاً ... ومع ذلك ، ومع ذلك ... كم من الناس في هذه اللحظة نفسها يحملون بانتصارات لم يكونوا منذ سنتين يتوقعون حتى إمكانها ! لقد أبدعت أملهم . لا يهمني أن أصوغ جملاً ، لكن أمل الناس في النهاية هو سبب حياتهم وموتهم ... ثم ؟ ... بالطبع ، علينا ألا نتحدث كثيراً عندما تكون الحمى شديدة ... تلك حماقة ... أن يفكر المرء بنفسه طيلة النهار ! ... لماذا أفكر بهذه المحاكمة ؟ لماذا . إنها بعيدة جداً . حماقة ، هي الحمى ، ولكننا نرى أشياء ...

بالطبع ، ستكون لصور أخرى ، فضلاً عن صورة المحاكمة المتميزة ، نفس الدلالة . وسنكتفي الآن بالإشارة إلى صورة منها ذات أهمية خاصة وذلك في آن واحد بسبب دلالتها العامة وتكرارها في مبدع سنلقاها فيه للمرة الثالثة : صورة الحريق الذي ، إذ حطم الآلهة التي كانت تحكم العالم قديماً ، لا يخلف اليوم سوى الثورة التي تبقى على كل حال ، دون أن تكون مشروعة كلياً (فغارين ، مريضاً ، في طريقه للابتعاد عنها) ، الوعد الوحيد الذي ما زال بوسعنا تصديقه :

في كازان ، ليلة عيد الميلاد ، هذا الموكب الرائع ... كان بورودين هناك ، نشأته دوماً ... ماذا ؟ . لقد حملوا كل الآلهة أمام الكاندرائية : وجوه ضخمة كوجوه عربات الكرنفال ، آلهة - سمكة ، جسدها في لباس جنية البحر ... مائتان ، ثلاثمائة إله ... ولوثر أيضاً . ويشير الموسيقيون المحفوفون بالفرو ضجيجاً شيطانياً بكل ما عثروا عليه من آلات . وثمة محرقة تلتهب . وعلى أكتاف الشخص تدر الآلهة حول الساحة ، سوداء على المحرقة ، على الثلج ... ضجيج الانتصار ! ويرمي

حاملو الآلهة المتمين بالهتهم في النار : ويسطح بريق هائل يصدم الرؤوس ، ويُخْرِجُ الكاتدرائية من الليل بيضاء ... ماذا ؟ . الثورة ؟ . نعم ، ، على هذا النحو سبع ساعات أو ثماني ساعات ! . وددت لو رأيت الفجر . عفن ! ... إننا نرى أشياء . أما الثورة فلا يسعنا أن نلقي بها في النار : كل ما ليس إياها أسوأ منها ، لا بد من قول ذلك حتى عندما نكون مشمزين منها ... كما نشمئز من أنفسنا ! لا معها ولا بدونها . لقد تعلمت ذلك في الثانوية ... باللاتينية . سنكتس . ماذا ؟ . ربما كان ثمة ثلج أيضاً ... ماذا ؟ .

قليلة هي المرات التي تطرقت رواية القاتحون فيها إلى الغرام بل وحتى للعلاقات بين الرجال والنساء (فنحن لا نجد فيها ، فيما عدا المقطع الذي يروي مجيء زوجة كلين لترى جثة هذا الأخير ، سوى مشهداً واحداً يضاجع فيه غارين عاهرتين صينيتين) . بيد أن الثيمة ، بالمقابل ، قد نوقشت وعلق عليها مطولاً في الطريق الملكي التي كتبت ضمن المنظور نفسه .

يدولنا من المهم أن نلاحظ كيف نفهم هذه النصوص أن العلاقات بين الرجال والنساء في روايات مالرو ماثلة للعلاقات بين الأبطال والعالم الاجتماعي والسياسي . لقد أتاحت لنا الفرصة من قبل للملاحظة ذلك في علاقات كلين مع زوجته ، وهي العلاقات التي كانت في النهاية نسخة آمنة للعلاقات - كما هي مرئية في الرواية - بين المناضلين الثوريين في القاعدة الذين يجسدهم كلين ، والبروليتاريا أو ، إذا شئنا ، الشعب المقموع والسلبى الذي تجسده زوجته . إنها علاقة وثيقة تكاد تكون عضوية تشعر فيها المرأة والشعب أن المناضل جزء منهم دون أن يشاركوا في النضال أو ، بشكل أدق ، بالاعتصار في مشاركتهم على المساعدة المادية وعلى الألم أمام جثته المعذبة .

وبالطريقة نفسها تماثل العلاقات مع امرأتي غارين وبيركين علاقاتها مع الواقع التاريخي ، الأمر الذي يعني أنها مجرد علاقات غرامية . لقد سبق أن قلنا إن غارين وبيركين رجلا عمل ، فالتحان لا يتماهيان في جماعة الناس وإنما يستخدمانها بتنظيمها وبالسيطرة عليها ليفرضا على العالم أثرهما ؛ ووظيفة النساء في نظريهما ماثلة لوظيفة

الجماعة الإنسانية التي يشتركان بها ، الثورة بالنسبة لغارين ، والمويس(*) بالنسبة لبيركين . إذ تقوم في العلاقات الغرامية بينهما وبين شريكاتها جماعة يديرانها وهما فيها سادة . وهذه العلاقة التي يعاملان فيها المرأة بوصفها شيئاً والتي تسمح لهما بالشعور بوجودهما ، تحمل لهما ، على صعيد محدود ومحدد من العلاقة الغرامية ، السلام المؤقت نفسه ، والوعي الهش بالوجود نفسه ، اللذين يحملهما لهما ، على صعيد أوسع ، العمل التاريخي . انها تجعلهما يشعران بأنهما استبعدا مؤقتاً نفس الخطر المحتمل والدائم في آن واحد الذي سيرزحان بالضرورة تحت وطأته في نهاية كل مشهد غرامي ، وبشكل نهائي ، في نهاية حياتهما : العدم والعجز . فامتلاك المرأة ، لا سيما حين يكون هذا الامتلاك نفسياً أيضاً كما هو الأمر في الطريق الملكي ، لا يمكن إلا أن يكون مؤقتاً . فالشبكة تفلت بالضرورة في نهاية الاتحاد . كذلك فإن العاهرات اللواتي كان غارين يضاجعهن لم يكن يستسلمن إلا مؤقتاً وبشكل خارجي ووهي . تلك علاقة عائلية للعلاقة التي يرتبط بها غارين وبيركين مع الواقع التاريخي الذي سينتهي بالضرورة للإفلات من سيطرتها . وبما أنها فاتحان ، وفاتحان مريضان ومؤقتان ، فإن الغرام يحمل لهما على صعيد محدود ما يحمله لهما العمل على صعيد أكثر اتساعاً وأشد جوهرية : الوعي بالوجود ، وغاية يمكن السعي إليها شرعاً ، وإمكانية التخلص ، لزمن مهما قصر ، من العجز والعدم .

لنحدد منذ الآن ، درءاً لكل سوء فهم ، أن العلاقات بين الرجال والنساء ستتغير في كتابات مالرو اللاحقة بالتوازي مع تغير رؤيته الشاملة للإنسان وللشرط الإنساني .

وأخيراً ، لكي نختم هذا التحليل الموجز لرواية الفاتحون ، لنتوقف قليلاً عند نهاية الرواية ، أي عند موت غارين (على أن نشير إلى أن بنية هذه النهاية تستمد بالكيفية نفسها تقريباً في رواية الطريق الملكي) . نحن نعلم مسبقاً على ماذا تقوم :

* كلمة فيتنامية تعني المتوحشون ، (موي : متوحش) ، وهي صفة يستخدمها الفيتناميون للإشارة إلى سكان الجبال في جنوب ما كان يسمى الهند الصينية .

(هـ . م) .

فاقترب الموت سيفصل غارين عن الحركة الثورية نهائياً ويعيده إلى عزلة فقد فيها الماضي نفسه كل دلالة حقيقية وفعلية . ولما كان غارين قد عاش طيلة القصة لتأمين انتصار الثورة فقط فإنه يستمع إلى الخطوات الايقاعية للجيش الأحمر المنتصر ويرأوده شعور حاد بأنه في مكان آخر وأنه لم تعد ثمة علاقة حقيقية بينه وبين المعركة التي كان هذا الانتصار مآلها .

تبدولنا هذه النهاية بالمقارنة مع الرواية الكلاسيكية مماثلة ومختلفة في آن واحد . فمعظم الروايات ذات البطل الاشكالي في تاريخ الأدب تنتهي في الحقيقة بتحول يعترف فيه البطل بتفاهة جهوده وبحته السابق . والحق أن نهاية كل من الفانخون و الطريق الملكي تقدمان في بعض جوانبهما طابعاً متماثلاً . إن غارين و بيركين ، شأن دون كيشوت وجوليان سوريل وفريدريك مورو وإيما بوفاري ، يشعران فجأة أن عملهما قد كفَّ عن أن يحمل لهما دلالة أصيلة وأنها وحيدان وحدة تامة . لكن الاختلاف مع ذلك لا يقل حقيقة باعتبار أن أبحاث دون كيشوت وجوليان سوريل ومدام بوفاري وفريدريك مورو كانت دوماً أبحاثاً لا طائل من ورائها رغم أن البطل لم يكن يعي ذلك ، في حين أن العمل الثوري في ذاته يبقى مشروعاً طالما أن الموت لم يفعل شيئاً سوى أن أبعد غارين عن هذا العمل ولطَّخ كذلك قيمة علاقاته السابقة معه .

فإذا ما قاربنا هذه السطور مع التحليلات السابقة ، لوجدنا أنها تكفي لاستخلاص الوظيفة المركزية لموت البطل في الرواية ودلالته . على أنه يبدو لنا من المهم أن نؤكد أن الماروقد اختار في الكتاين اللذين كتبنا ضمن هذا المنظور نفس نمط الخاتمة ليؤكد إلى أقصى حد ممكن التناظر بين العمل والموت . فغارين كان في عزلة أصلاً ، مبتعداً عن العمل بسبب اقتراب الموت حين أعلن له أن نيكولايف قد أوقف صينيين كانا قد حاولا تسميم الآبار التي يترود منها الجيش بالسيناؤور . وهكذا يعيده الخطر إلى العمل ، ويختفي على الفور ، بسبب هذه العودة ، الانعزال والموت ليظهرنا ثانية في اللحظة التي يتم تجاوز الخطر فيها بعد أن صححت أخطاء نيكولايف وتم التأكد من وجود عميل ثالث .

ويلاحظ غارين نفسه ، وقد عاد إلى العزلة ، هذا الانتقال المفاجيء من عالم إلى

آخر :

« ... تكفي زلة واحدة من إدارة الأمن لتدخلني في حياة كانتون كما أدخل في

ثيابي ، ومع ذلك يبدو لي في هذه اللحظة أنني قد غادرتها ... »

بعد ذلك ، انتهى كل شيء . فعن سؤال شكلي في الأساس باعتباره على ثقة من

أنه سيموت عاجلاً :

« إلى أين تريد الذهاب بحق الشيطان ؟ »

يجيب غارين :

« إلى انكلترا . الآن أعرف ما هي الامبراطورية ، عتف عتيد ومستمر . أن

تقود ، أن تحدد ، أن ترغب . الحياة هناك ... »

لكنه كان بعيداً عن كانتون وعن انكلترا ، قريباً من العدم وملكته التي لا شكل

لها . ويشعر القاص ، في عناق أخير ، بالهاوية التي لا مفر منها والتي تفصل بينهما ،

وتنتهي الرواية بثلاث كلمات جوهرية : موت ، ياس ، رصانة أخوية :

« ... حزن مجهول يولد فيّ ، عميقاً ، يائساً ، يتأديه كل ما في نفسي من عبث ،

والموت الحاضر ... وعندما يصدم النور من جديد وجهينا ينظر إلي . وأبحث في

عينيه عن الفرحة التي ظننتني أراها ؛ لكن لا شيء من هذا القبيل فيها ، لا شيء سوى

رصانة قاسية ومع ذلك أخوية .

مما يشير الفضول أن تثبت أن مالرو ، شأنه في المملكة الغريبة وأقمار من ورق ،

استعاد في رواياته الأولى - مع عدد من التنويعات بالطبع - نفس الثيمة مرتين : إن

بيركين ، في الحقيقة ، مثل غارين ، وكلود مثل القاص ، والنضال من أجل الدفاع

عن السكان المحليين غير الخاضعين ضد الحكومات المكونة مثل تمرد الصينيين على

انكلترا ، وبالطبع فإن ليركين ، داخل هاتين البنيتين المتقاربتين ، مشكلات غارين

نفسها كما أنه يعطيها نفس الحلول . إذ أن بيركين ، بانخراطة في نضال السكان

المحليين غير الخاضعين ضد الحكومات المنظمة - شأن غارين في الثورة الصينية - لم يتماه

في هؤلاء السكان المحليين وإنما وجد في تنظيم معركتهم ومقاومتهم لحضارة الدولة

الواقع الوسيط الذي يسمح له أن يشعر بوجوده. وأن يمنح حياته معنى⁽¹³⁾ . وانطلاقاً من هذه البنية المشتركة ، هناك أيضاً عدد من الاختلافات : الروايتين . فكما كان جزءاً أثمار من ورق يقصان تارة الهزيمة وتارة انتصار الكتاب ؛ يبين أن المشكلات الأساسية في الحالتين تبقى هي نفسها ، تعارض الطريق الملكي بالطريقة نفسها ، بين انتصار الثورة الصينية في الفاتحون وهزيمة القبائل الحرة . ووجهة أخرى ، فإن المنظور يختلف في الروايتين رغم تناولهما علماً مماثلاً : فالفاتحون كان رسم البنية الشاملة وتبين لنا غارين في مركز النضال بين فريقين قوى تاريخية هائلة ؛ حين تسلط الطريق الملكي الأضواء حصراً تقريباً على الزوج كلود - بيركين ؛ أما بالنسبة للقوى التاريخية المتصارعة التي أقصيت إلى محيط عالم الرواية ، فهي لا تملك إلا واة مجرداً إن جاز القول ، يكفي بالضبط للإشارة إلى وجودها فلا نلتقي في الرواية

(13) وإليكم كيف يحدد عمله ومشاريعه - مشاريع أصبحت تقال بصيغة الماضي لحظة بدء القصة :

« ... من الحماقة أن تكون ملكاً ؛ المهم هو أن تصنع مملكة . لم أقم بدور الأبله بحمل سيفاً ؛ ولم أستخدم بندقيتي إلا نادراً (وصدقني أنني أصوب جيداً) . لكن مرتبط بطريقة أو بأخرى مع كل رؤساء القبائل الحرة تقريباً حتى منطقة لاووسر العليا . منذ خمسة عشر عاماً والأمر على هذا النحو . ولقد نلتهم الواحد بعد الآخر ، مخبولين كانوا أم شجعاناً . وليست حكومة سيام هي التي يعرفونها . وإنما أنا الذي يعرفونه .

- وماذا تريد أن تفعل بذلك ؟

أريد ... قوة عسكرية أولاً . فظة لكنها قابلة للتحويل بسرعة . وأنتظر الصراع الذي لا مفر منه هنا سواء بين المستعمرين والمستعمرين أو بين المستعمرين أنفسهم فقط . آتئذ يمكن أن تتم اللعبة . أريد أن أوجد بين أكبر عدد ممكن من الناس ولأمد طويل . أريد أن أترك آثار جرح على هذه الخارطة . وبما أن أراهن ضد موتي فأني أفضل الرهان مع عشرين قبيلة بدلاً من أن أراهن مع طفل ... أريد هذا كما كما أبي يريد ملكية جاره وكما أريد النساء .

لا الخاضعين الذين نظمهم بيركين ولا حكومة سيام رغم أن حقيقة الطرفين محسوسة كما أن طبيعتهما مرسومة بحضور جيران يشبهونهما (السيتينغ والمويس بالنسبة للقبائل الحرة ، والإدارة الفرنسية بالنسبة لحكومة سيام) . ضمن هذا المنظور تتباعد المعركة مع القوى المتصارعة . وسيحتل مكانها - جزئياً - عدد من المناقشات والتأملات المفهومية . والواقع أن تناول هذه المناقشات في أغلب الأحيان لجوانب حقيقة لكنها بالكاد محددة للبطل في الفاتحون هو ما جعلنا نفترض أن الكتاب قد كتب في الوقت نفسه الذي كتب فيه الكتاب الآخر أو بعده ويقدر من الاهتمام في أن يكونا متكاملين . وأخيراً ، هناك ، في الطريق الملكي ، شخصية جديدة في الظاهر ، غاربو ، لاثملك حقيقة خاصة بها وإنما تجسد فقط أحد المخاطر الرئيسية التي تهدد باستمرار الفاتحين من نمط غارين وبيركين .

أما وقد قمنا بصياغة هذه الملاحظات الأولية ، فإن بوسعنا الاكتفاء بتلخيص عقدة الكتاب متوقفين عند بعض المناقشات والمشاهد ذات الدلالة بشكل خاص . إن إطار القصة العام هو الصراع الدائم بين عدم بلا شكل تجسده نباتات الغابة الاستوائية ، وجهد الناس لأن يدخلوا فيه أشكالا دلالية : الطريق الملكي للمدن والمعابد الذي اجتاز الصحراء قديماً ، ثم تغلبت عليه وغطته منذ ذلك الحين والذي سيحاول كلود وبيركين أن يعيدها إلى الحياة من خلال دلالات جديدة يبحثها فيه ، أحدهما عن المال ، والآخر عن الوسائل المادية للدفاع عن حرية القبائل غير الخاضعة . إن موضوع القصة ، على مستوى مباشر ، هو الصراع بين الصحراء والطريق الملكي ، ونشير لنا مالرون نفسه أنه إذا كان الكتاب يحمل هذا الاسم فلأنه يؤلف المجلد الأول من سلسلة كتب تحمل عنوان « قوى الصحراء » .

على مركب متجه إلى الهند الصينية ، يلتقي الشاب كلود بيركين ، وهو شخصية أسطورية ، عاش رشحاً طويلاً من الزمن بين المتوحشين غير الخاضعين وفصل لنفسه عندهم نوعاً من الامبراطورية تعارض مملكة سيام والقطاع الذي يديره الفرنسيون . إن بيركين ، حالياً ، يعود ، بعد إقامة في الغرب ، إلى الهند الصينية وقد استحوذت عليه وخيبت أمله مشكلة مهمة لم يتوصل إلى حلها : إذ لم ينبجح في الحقيقة في العثور على

المال الذي يحتاجه لشراء أسلحة الرمي الضرورية لمتابعة عمله .

إن بيركين يجد ذاته ، نفسياً ، في هوة من تلك الهوآت التي عرفناها في الفانخون كلما اشتد الضرر على غارين ؛ وسيشرح لنا بنفسه أن خيئته وابتعاده عن العمل لا يأتيان من فشل محاولته العثور على المال فحسب وإنما يأتيان ، في المقام الأول ، من وعي الشيخوخة واقترب الموت . ولتمييز الوضع يجب أن نضيف أيضاً أنه بمقدار ما يفكر بيركين بنضاله بمملكته - رغم إمكاناته الراهنة - فإنه مشغول بمصير غاربو ، وهو شخصية مشابهة له كان قد ذهب لتفصيل امبراطورية أخرى مجاورة لامبراطوريته يبدوله وجودها ونشاطها مثيرين للقلق لا سيما وأنه اختفى منذ فترة من الزمن .^{١٠} تخلف أثراً .

أما بالنسبة لكلود ، فإنه يتخذ لنفسه مهمة جمع التماثيل والنقوش الموجودة في معابد الطريق الملكي القديم المهجورة ليبيعها في أوروبا حيث تباع بأسعار خيالية . وتقوم صداقة ، سريعة وطبيعية ، شبيهة بتلك التي كانت تربط في الفانخون بين القاص وغارين ، بين كلود وبيركين ، لا على الحاجة المشتركة بينهما للمال فحسب ، بل على الطبيعة المشتركة للشخصيتين : فهما فائخان .

بعد أن يلتقي كلود وبيركين موظفاً من الإدارة الفرنسية ، وهو لقاء موصوف بطريقة لاذعة السخرية ، يعثران فعلاً ، وهما يتابعان طريقهما ، على نقوش وسط الغابة الاستوائية ، لكنهما يعتقدان أنها يحسّان ، وهما في طريق العودة ، بعد أن هجرهما سائقو العربات في بلد مأهول بالمتوحشين غير الخاضعين ، بحضور غاربو اللامرئي . لكنهما بعد ذلك سيكتشفان الحقيقة : إذ سيعلمان ، حين استقبلهما رئيس المتوحشين في القرية ، أن غاربو ، وقد ذهب لتحقيق مشروعه الصعب والخطر مقتنعاً بأنه يملك كل حساب دوماً ، في حالة الفشل ، حلّ الانتحار ، لم تواته الشجاعة لقتل نفسه وصار عبداً للمتوحشين . لقد جعل هؤلاء منه أعمى ، وربطوه إلى رجليه كان مرغماً على تدويرها .

لكن كلود ويركين يخطفانه ويقتادانه إلى كوخهما ، الأمر الذي يؤدي إلى أن يحاصرهم السيتينغ الذين لا يمكن أن يقبلوا أن يسلك ضيوفهم مثل هذا السلوك . وبعد عدة ساعات من التوتر الشديد جرح خلالها بيركين في ركبته أثناء سقوطه على الأرض ، تم التوصل إلى تسوية : يسمح السيتينغ بموجبها بذهاب الرجلين الأبيضين اللذين يعدان بأن يرسلأ لهم لقاء تحرير غاربو جراباً بعدد أفراد القرية . سيحترم الوعد ، ويرسل غاربو الذي لم تعد له أية أهمية إلى مستشفى . غير أن بيركين يعلم لتوه أن جرحه مميت وأنه لن يعيش إلا أياماً معدودات . فيحاول عبثاً ، وقد انتزعه المرض من العالم ، أن يعثر للمرة الأخيرة على صلة بهذا العالم في مشهد غرامي - سنعود إليه - حينما ينتهي إلى علمه أن حكومة سيام ، وهي التي كانت في طريقها لشق طريق سكة حديد لإخضاع القبائل الحرة لها ، قد احتجت بتشويه غاربو كيما ترسل ، في الوقت نفسه الذي سترسل فيه الجرار ، حملة تأديبية ضد السكان المحليين غير الخاضعين . يشعر بيركين ، شأن غارين في نهاية الفاتحون ، بالخطر الذي يهدد عمله ويعود من فوره إلى عالم العمل . وهكذا ينطلق بصحبة كلود عبر الجبال بأقصى سرعة ليستبق وصول الحملة ولينظم المقاومة . لكن الموت يفاجئه قبل أن يبلغ غايته ، وهكذا ترسم هزيمته الشخصية النهاية القرية والمحتومة لمملكته .

يتكون جسم الرواية قبل كل شيء من نضال رجلين - بيركين وكلود - ضد القوى التي لا شكل لها والتي تحطم أشكال الطبيعة . يمكننا أن نستشهد بصفحات عديدة كاملة ؛ لكننا سنكتفي بثلاثة أمثلة :

كانت الغابة والحر مع ذلك أقوى من القلق : فقد كان كلود يزرع كما لو كان مريضاً تحت وطأة هذا التخمر الذي كانت فيه الأشكال تنتفخ وتمتد وتفسد خارج العالم الذي يحسب فيه للإنسان حساب ، والذي كان يفصله عن نفسه مع قوة الظلمة .

كانت وحدة الغابة الآن ، تفرض نفسها ؛ منذ ستة أيام عدل كلود عن فصل الكائنات عن الأشكال ، والحياة المتحركة عن الحياة الراكدة ؛ كانت قوة مجهولة تربط التواءات الفطرية إلى الأشجار وتجعل كل هذه الأشياء المؤقتة تتجمهر على أرض تشبه

زيد المستنقعات ، في هذه الغابات المدخنة التي تعود إلى بداية الكون . أي عمل إنساني هنا كان له معنى ؟ . وأية إرادة احتفظت بقوتها ؟ . كل شيء يتشعب ؛ ويرتخي ، ويجهد أن ينسجم مع هذا العالم البشع والجذّاب في آن واحد كنظرة الحمقى ... إن الغائرينا ، أيضاً ، سيدة الغاية بقدر ما هي كذلك الحشرات .

أما بالنسبة لشخصية بيركين ، فقد سبق لنا أن قلنا ان لها بنية مماثلة لبنية شخصية غارين ، بنية تشتمل على العناصر نفسها : العمل ، الغرام ، المرض ، خطر العدم ، الوحدة ، الموت . ولذلك سنقلع عن القيام بتحليل مفصل لن يفعل سوى استعادة التحليل الذي قمنا به أثناء حديثنا عن الفائحون ، وسنكتفي بالتوقف عند بعض المناقشات المفهومية التي تفتح الكتاب وتسمح بأن نلاحظ بدقة العناصر التي تم بالكاد رسمها في الفائحون .

تبدأ الطريق الملكي بمناقشة طويلة حول الغرام . وتحتل هذه المناقشة ، وذلك على العكس مما تم في الفائحون ، حيزاً هاماً على وجه الخصوص ربما يجد تفسيره في همّ المؤلف أن يطور عنصراً اكتفى في السابق بمجرد الشروع بتخديده ، لكنه يجد تبريره أيضاً على الصعيد النفسي والبنوي لأنه إذا كانت العلاقات بين الرجال والنساء في مجمل مبدعات مالرو ، نسخة عن العلاقات بين الرجال والعالم ، وإذا كانت هذه العلاقات في حالتي غارين وبيركين الخاصتين تملك طابعاً محض غرامي فإن لها في حياتيهما وظيفة متممة : ففي كل مرة كان المرض يتغلب فيها وتوضع بالتالي علاقاتها مع العالم والمجتمع موضع تساؤل ، كانا يحاولان العثور على معنى السيطرة والوجود على صعيد أقل أهمية وأكثر مباشرة كذلك ، هو صعيد الغرام . والحق أن بيركين في الطريق الملكي يجد نفسه على وجه التدقيق في مثل هذه الهوة ؛ ولذلك فإن الرغبة الغرامية تحتل المستوى الأول سواء في بداية الرواية أو في نهايتها لحظة الموت القريب . ليس ثمة ما يمكن إضافته حول طبيعة هذه الرغبة ، على ما سبق وتحدثنا به مطولاً عند دراستنا لرواية الفائحون . لنستشهد فقط ببعض الصيغ التي تسمح بتوضيح تحليلنا . إن غرامية بيركين ، شأنها شأن غرامية غاربو (وربما كذلك غرامية غارين لو سلط الضوء عليها أكثر) تستبعد الحب ، وهي مصنوعة في المقام الأول من رغبة في السيطرة ومن خوف

من العجز . ففي بداية الكتاب يستخدم بيركين صيغاً على حَظٍّ من الجذرية : إن الشباب يفهمون الغرام بشكل رديء . . . إذ حتى سن الأربعين نظل نخطئ ، ولا نعرف التخلص من الحب : إن رجلاً يفكر لا بالمرأة كما يفكر بتميم جنس ، وإنما بالجنس كما يفكر بتميم لا امرأة ، هو رجل ناضج من أجل الحب : يؤسأ له . . .

إن ما هو جوهري ، هو ألا يعرف المرء شريكته . فليكن : الجنس الآخر . يتذكر كلود ، بعد ذلك ، مشهداً عاشه مع بيركين في مبغى بجبيوتي يقول لنا عنه أنه « قد أدى إلى فشل مربع » . إن هذا المقطع دلالي بوجه خاص . يبدأ بيركين بشرح أنه هجر العمل لأن العمل بدون أسلحة سائر على كل حال نحو الفشل نظراً لاستحالة مقاومته إدخال طريق سكة الحديد الذي كانت حكومة سيام في طريقها لبنائه . لكن كلود يشك في ذلك ويذهب به الظن إلى أن السبب الحقيقي لهذا الهجر إنما يكمن في العجز الغرامي الذي كان شاهداً عليه في جبيوتي .

غير أن بيركين ، وقد حزر ما يدور في فكره ، يعترض بأنه إذا كان الأمران حقيقيين ومتقاربين فإن السبب الأعمق⁽¹⁴⁾ لهذا الهجر يكمن في وعي حدث لا يردّ بطريقة أخرى : الشيخوخة التي لمعها عبر هذا الضعف الغرامي والتي انتبه لها في الواقع للمرة الأولى عندما نظر إلى سارة ، رفيقة حياته :

- أهـي مجرد مأخذ تلك التي فصلتك عن مشروعك ؟

- لم أنس ذلك : لو أن الفرصة . . . لكني لم أعد أستطيع العيش قبل كل شيء من أجله . لقد فكرت في ذلك مطولاً بعد الفشل في مبغى جبيوتي أيضاً . . . أعتقد أن ما فصلني عنه كما تقول من النساء اللواتي لم أنلهن . ليس العجز ، افهم . إنذار . . . كالمرّة الأولى التي رأيت فيها سارة تشيخ . نهاية شيء ما ، خاصة . . . وجدتني مفرغاً

(14) كانت مصاعب العمل والخوف من العجز موجودة في الواقع بالنسبة لبيركين وغاريو وغارين كذلك خلال المراحل الفاصلة من العمل بوصفها عناصر مقوِّمة لهذا العمل .

من أملي مع قوة تتصاعد في ، ضدي - كالجوع .
ونعثر على الفكرة نفسها في مكان آخر :

« ... كلهم يفكرون به ... آه ! كيف أجعلك تفهم ... بمقتلهم . وهو الأمر الذي لا أهمية له أبداً . الموت هو شيء آخر : إنه العكس . أنت في مقتبل الشباب . لقد فهمته أولاً حين رأيت امرأة تشيخ وكنت ... المهم امرأة . (لقد حدثت عن سارة على كل حال) . ثم ، عندما وجدتني عاجزاً للمرة الأولى كما لو أن هذا الإنذار لم يكن يكفي ... » .

ضمن المنظور نفسه ، نعلم أن غاربو لا يجد متعته الغرامية إلا إذا ما قيد وجلد من قبل النساء وشعر بنفسه من جراء ذلك مُهاناً إلى حد رهيب :

- لقد حدثت عن رجل يستسلم للنساء كما يقيدونه عارياً ، في بانكوك ... إنه هو . وليس الزعم بالنوم والعيش - والعيش - مع مخلوق إنساني آخر أكثر عبثية من ذلك ... لكنه كان يستشعر المهانة بسبب ذلك بشكل فظيع ...

- من أن يشيع أمره ؟

- لا أحد يدري . ربما من فعل ذلك . لذا فهو يعوّض . وربما جاء إلى هنا بسبب ذلك ولا شك ... فالشجاعة تعوّض ...

لنصف أنه في اللحظة التي يعلم فيها بيركين أن جرحه مميت ، سيطلب أن يؤق إليه بـ « النساء » وأنه إذا ما عثر على الشعور بوجوده لحظة الامتلاك ، فإنه سيشعر عما قريب إلى أي حد يظل هذا الشعور عابراً :

كان هذا الجسد المجنون بنفسه يعتمد عنه بلا أمل ؛ لن يعرف أبداً ، أبداً أحاسيس هذه المرأة ، ولن يعثر أبداً في هذه القشعريرة التي تمزقه على شيء آخر سوى أسوأ ضروب الفراق . لا يملك المرء إلا من يحب . وإذا استحوذت عليه حركته (...) أغلق هو الآخر عينيه ، وتهالك على نفسه كما لو كان يتهالك على سم ، ثملاً من القضاء ، بقوة العتف ، على هذا الوجه المجهول الذي يطارده نحو الموت .

والمقطع الآخر المهم والدلالي هو ذلك الذي يتناول التمييز بين نمطين بشريين يطلق عليهما مالرو أحياناً المغامر والفاتح والذين يطابقهما كلود هنا مع نوعين من

المغامرة : ويكمن هذا التمييز في أن المغامرين ، على اشتراكهم في احتقار المواضع والمجتمع البورجوازي ، يفكرون بأنفسهم وبأسلوب الشخصية التي يمسّدونها ، في حين أن الفاتحين ينخرطون في نضال فعلي ويعلقون كل شيء على نجاح قضية تتجاوزهم :

... كان يفكر : إن ما يسمونه المغامرة ليس هروباً ، وإنما مطاردة : إن وضع العالم لا يتحطم لصالح الصدفة ، وإنما من إرادة الاستفادة من هذا التحطيم . وإنه يعرف أولئك الذين لا تؤلف المغامرة بالنسبة لهم إلا غذاء الأحلام ؛ (إذا لعبت استطعت أن تعلم) ؛ كما أنه يعرف كذلك العنصر المثير لكل وسائل امتلاك الأمل .
بؤس ...

وسيقول بيركين متحدثاً عن ميرينا :

« أعتقد أنه إنسان يتمطش لأن يقوم بتنفيذ سيرة حياته كما يقوم ممثل بدور ما . أنتم الفرنسيون تحبون هؤلاء الرجال الذين يعلقون أهمية على ... ماذا ، آه ، نعم ... على تمثيل دور أكثر من تعليقاتهم الأهمية على الانتصار .
سيقول الكاتب لكلود : « كل مغامر ولد من مولع بالكذب » ، في حين أن بيركين « لا يبالي إزاء مسرة تمثيل حياته ، وقد تخلص من الحاجة للإعجاب بفاعله » .
وحين يذكر الاختلاف بين ميرينا وبينه ، يضيف بيركين :

« ... لقد حاولت جدياً ما أراد ميرينا محاولته عندما ظن نفسه على خشبة مسارحكم . من الحماقة أن تكون ملكاً ؛ المهم هو أن تصنع مملكة ... »

لقد خصص حين كبير ، ضمن سياق الأفكار نفسه هذا ، لشخصية جدّ كلود . لقد عاش هذا ، دون الالتزام بأية قضية كانت ، معزولاً ومستقلاً ، محترقاً لكل المواصفات الاجتماعية ، ومات في الثالثة والسبعين من عمره « موت فيكنغ عجوز » ويظن كلود الذي محضه الإعجاب أنه عثر في بيركين على شخصية قوية من شخصية جده ، لكن بيركين يؤكد :

« أعتقد أن جدك كان أقل دلالة مما تظن ، في حين أنك أكثر دلالة منه بكثير .
هناك عدة مقاطع مخصصة لمشكلة أخرى دلالية على وجه الخصوص : هي

مشكلة الانتحار التي سبق الإلمام بها في الفاتحون ، بمناسبة اغتيال هونغ لتشانغ - دي ، وهو الاغتيال الذي موَّهه أنصار الضحية تحت ستار انتحار أيديولوجي . لقد عبر كلين آنذاك عن شكوكه في مصداقية هذا الانتحار « بعنف لا تفسير له » ، غير مؤمن بإمكان الانتحار الأيديولوجي .

- إن الانتحار لا يهمني .

- لأن ؟

- من يقتل نفسه يسعى وراء صورةٍ صنعها عن نفسه : إننا لا نقتل أنفسنا أبداً إلا لنوجد . لا أحب أن نكون مخدوعين بالاله .

بيد أنه إذا كان الفاتح لا يعتبر الانتحار أداة معركة ، فإن احتماليته تبقى عنصراً حاسماً من عناصر وعيه بوصفه إمكانية استبعاد انحطاط وجود سيغدو فيه النضال والعمل مستحيلين . وتكمن كذبة غرابو على وجه الدقة في أنه أراد أن يحيا وأن يتصرف كفاتح في حين أنه لم يملك الشجاعة في اللحظة الحاسمة ليقتل نفسه . لنقل بشكل عابر إنه كان قد أعلن عن ضعفه في المقطع الذي استشهدنا به أعلاه والخاص بعلاقاته الخاصة مع الغرام . وثمة ، حول هذا الموضوع ، مشهد دلالي بوجه خاص : لقد نوى كلود عنه وعن بيركين ، عندما كانا محاطين بالستيغ ، أن يقتلا نفسيهما بما تبقى لديهما من رصاص إن لم يتوصلا للذهاب :

أشار إلى مكان الطلقات في المعىء .

- ستبقى دوماً رصاصتان ...

- نعم ؟

كان هذا هو غرابو . صوت وحيد يسهه أن يعبر إلى هذا الحد إذن من الكراهية (...) ولم يكن ثمة سوى الكراهية ، كان هناك اليقين أيضاً . كان كلود ينظر إليه مذهولاً : (...) خراب شديد . ولقد كان أكثر من شجاع . كان هو الآخر يفسد تحت آسيا ، كالمعابد ... (...)

- يالاله الطيب ، ليس مستحيلاً مع ذلك أن ...

- أحمق ! ...

كان رأس غرابو المدّمّر يقول ما هو أقوى من الشتيمة بل وحتى من الصوت :
لا نستطيع عندما يكون الأمر بلا فائدة ، وعندما يكون الأمر ضرورياً يحدث
أثنا لا نعود نستطيع أبداً .

ولكي نختم هذا التعداد الذي يسعنا بالطبع الاستمرار فيه إلى حد كبير فإننا
سنلج على عدد من مقاطع الطريق الملكي الخاصة بمعنى الحياة وكذلك على خاتمها
المائلة لحائمة الفائحون في كل جوانبها .

يكمن معنى الحياة ، في نظر بيركين كما هو في نظر غارين ، في العمل بوصفه
الوسيلة الوحيدة والفريدة للتغلب على التهديد بالعدم ، والعجز ، وخاصة الموت .
لنستشهد ، على سبيل المثال ، بهذا الحوار مع كلود على المركب ، لحظة قرر بيركين ،
متعباً ، أن يهجر العمل :

- ... صحيح ، ماذا تعني كلمة الوصول في نظرك ؟

- أن تعمل بدلاً من أن تحلم ، وفي نظرك ؟

(...)

- إضاعة الوقت .

(...)

هل ستعود إلى غير الخاضعين ؟

- ليس هذا ما أسميه إضاعة وقت ، على العكس .

(...)

- على العكس ؟

- هناك ، وجدت كل شيء تقريباً .

- ما عدا المال ، أليس كذلك ؟

وفي مكان آخر من الكتاب :

- لست أنا الذي يختار : انه من يقاوم .

- ولكن مقاومة ماذا ؟

(...)

- وعي الموت .

- الموت الحقيقي هو الانحطاط .

(...) الشيخوخة أخطر بكثير ! أن تقبل مصيرك ، ووظيفتك ، (...)

إننا لا نعرف ما هو الموت عندما نكون شباباً ...

وفجأة ، اكتشف كلود ما كان يربطه إلى هذا الإنسان الذي كان قد قبله دون أن يفهم لماذا : من الموت .

أو أيضاً :

لم يكن يهمه أن يقتل أو أن يخفي : إنه لم يعد يتمسك بنفسه ، وقد وجد بذلك معركته حين لم يجد النصر . ولكن أن تقبل تهاة وجودك وأنت حي ، كأنها سرطان ، أن تعيش مع رطوبة الموت في اليد ... ما الذي كانته حاجة المجهول هذه ، هذا الهدم المؤقت لعلاقات سجين بسجان ، تلك التي يطلق عليها من لا يعرفها مغامرة ، إن لم تكن دفاعاً ضدها ؟ (...)

أن تتحرر من هذا الحياة المستسلمة للأمل وللأحلام ، الخلاص من هذا المركب

السلبي .

أما بالنسبة للخاتمة ، فإن بنيتها ماثلة لبنية خاتمة الفاتحون ، الأمر الذي يبرهن على تمسك مالرو ، صراحة أو ضمناً ، يجعل قرائه يفهمون العلاقات بين وعي الموت والعمل في بنية شخصيتي غارين ويركين .

كان غارين ، وهو معزول ووحيد أمام الموت ، قد نسيَ هذا الموت لكي يفرق نفسه في العمل أثناء الفترة القصيرة التي استغرقها استجواب عميلين للعدو حاولا تسميم الآبار ، لكي يعود ثانية ، بالطبع بعد أن انتهت هذه الحلقة ، إلى العزلة الكاملة . يبدو لنا سبب هذه الحلقة جلياً : فالمقصود إقحام القارئ إلى أي حد يستبعد الاشتراك في العمل بمجرد وجوده - حتى وإن كان هذا العمل مؤقتاً بكل وضوح ومحكوماً عليه ألا يدوم سوى عدة لحظات - كل عودة إلى الذات ولكل تفكير ينصب على المرض والعزلة والموت .

كذلك ، حين يستغرق بيركين في العمل ، واعياً باقتراب موته ويتهاة كل محاولة

للنسيان بواسطة الغرام ، بعد أن علم فجأة أن قبائله مهددة بتقدم الحملة الحكومية ، سيفقد هذا الوعي كل أهمية ، بل وكل حقيقة ، رغم أنه يعرف نفسه محكوماً عليه حكماً لا مفر منه . إن النص يقول ذلك صراحة : يود سافان ، وهو رئيس إحدى القبائل المتوحشة ، أن يؤجل المعركة . فيخاطب بيركين ، الذي كان يتحدث معه كلود ، قائلاً بالفرنسية :

« ولكن حتى ذلك الحين . . . ربما أكون قد متّ . لهجة أخاذة ، لقد كان يؤمن بحياته من جديد . »

وفي لحظة أخرى ، حين كانوا مهدين بأن يجدوا الطريق مقطوعاً أمامهم : قال ، كما لو كان يخاطب نفسه ، هامساً :

- هناك لحظات أشعر فيها أن هذه القصة لا أهمية لها .

- أن تكون مقطوعاً ؟ .

- لا : الموت .

غير أن المرض يتابع طريقه ولا مفر من الموت ؛ وسيحاول بيركين ، وقد أرغم على أن يعي ذلك ، أن يربط الموت إلى العمل :

- ... ياللعجب القدرة ... عندما سأنتخلص منها ، أود على الأقل ...

كلود ؟

- إني أصغي إليك ، ولو . . .

- يجب أن يرغمهم موتي على أن يكونوا أحراراً على الأقل .

- وماذا سيفيدك ذلك ؟

كان بيركين قد أغلق عينيه : من المستحيل أن تجعل نفسك مفهوماً ممن هو على قيد الحياة .

بعد ذلك ، ومع استفحال المرض ، يتلاشى العمل كيلاً يترك مكاناً إلا للعزلة ؛ وما يزال بيركين يود أن يصل بيته ، وأن يموت حيث عثر وجوده على دلالاته ، رغم أن هذه الدلالة باتت في نظره غريبة :

... كان يعرف أنه في بيته سيشفى وسيموت في آن واحد ، وأن العالم سينفلق

على بصيص الأمل الذي يتعلق به ، غاطاً بهذه السكة الحديدية كما لو كان غاطاً بقيد سجين ؛ وأنه لا شيء في العالم أبداً يمكن أن يعوّض آلامه الماضية ولا عذاباته الحاضرة فإن تكون إنساناً أشد عيشة من أن تكون محتضراً ...

إنه سيموت مع ذلك في عالم العبث والعدم ، بعد أن صار غريباً على كل من يحيط به ، بما في ذلك كلود ، وحتى على جسده :

... إلى جانبه كلود الذي سيعيش ، والذي يؤمن بالحياة كما يؤمن الآخرون بأن الجلادين الذين يعذبونك هم من البشر : مكروهين . وحيداً . وحيداً مع الحمى التي تخترقه من الرأس إلى الركبة ، وهذا الشيء المخلص الموضوع على فخذه : يده .

... لا شيء أبداً يمكن أن يعطي معنى لحياته ، ولا حتى هذه النشوة التي تلقي به في ملجأ من الشمس . ثمة بشر على هذه الأرض ، وهم يؤمنون بمشاعرهم وبآلامهم وبوجودهم . (...) ومع ذلك ، لم يكن هناك أي إنسان كان ميتاً : لقد مروا كالغيوم التي كانت لتوها تتلاشى في السماء ، كالغابة ، كالمعابد ، وحده الذي سيموت ، وحده سينزع .

« ... ليس ثمة ... موت ... هناك فقط ... أنا ... (...)
... أنا ... الذي ساموت ... »

ويتذكر كلود باحتقار جملة من طفولته : « إلهي ، كن معنا ساعة احتضارنا ... » . كان يريد أن يعبر يديه وعينيه ، إن لم يكن بكلماته ، عن هذه الأخوة اليائسة التي تلقي به بعيداً عن نفسه ! . وقبله على الكتفين . كان يركن ينظر إلى هذا الشاهد ، غريباً ككائن من عالم آخر .

ثمك حول رواية الفانحون وثيقتين مهمتين ، لا نظراً للشخصية الاستثنائية لمؤلفيهما ، تروتسكي ومالرو ، والمشكلات التي يطرحانها ، مشكلة الاستراتيجية الثورية ومشكلة العلاقات بين السياسة والأدب فحسب ، وإنما كذلك لاحتفال أن تكون هذه المناقشة قد لعبت دوراً أولوياً في التطور الذي قاد مالرو من روايتي الفانحون والطريق الملكي إلى رواية الشرط الإنساني وذلك لأن المنظور التروتسكي يحتل في الرواية الثالثة حيزاً كبيراً

لقد رأى تروتسكي الذي قرأ الفاتحون بعد سنتين من ظهورها في هذه الرواية وثيقة سياسية قبل كل شيء ذات أهمية نسبية ، وأرسل إلى « المجلة الفرنسية الجديدة » مقالاً يقيّم فيه الكتاب ضمن هذا المنظور . من الصعوبة بمكان أن نتصور مثل هذا النقص الفاضح في فهم الجانب الأدبي من المبدع . إذ أنه سيكتب ، في الواقع ، منذ بداية المقال ، بعد أن تثبت أن غارين هو الناطق باسم مالرو ، أن « الكتاب يحمل اسم رواية » . ويؤكد : « نحن في الحقيقة إزاء تأريخ روائي للثورة الصينية في مرحلتها الأولى ، أي مرحلة كانتون » . وفي مكان آخر يتحدث عن « رواية » مالرو أخذاً بعين الاعتبار وضع كلمة رواية بين قوسين . كل ذلك يبين إلى أي درجة يحمل تروتسكي ضمن منظوره كسياسي بنية الكتاب الأدبية المنحضة والذي هو عبارة فعلاً عن رواية دون حاجة لقوسين ، بطلها غارين لا الثورة .

وانطلاقاً من ذلك ، وضمن منظور هو منظوره الذي نعرفه ، أي منظور البروليتاريا الثورية التي يتوجب عليها الانخراط في سياسة هجومية معارضة لكل التسويات ولكل القوى السياسية للبورجوازية ، يفصل تروتسكي في نقده ، مركزاً إياه على الوصف الذي قام به مالرو للثورة الصينية . فالوضع في الصين يبدو له مماثلاً للوضع الثوري الذي تطوّر في روسيا في أكتوبر 1917 . ولنلاحظ بشكل عابر أن واحداً من مآخذه على مالرو أنه جعل من بورودين ثورياً في حين بورودين لم يكن في الواقع إلا بيروقراطياً في الكومينترن لم يشترك لا في ثورة 1905 ولا في ثورة 1917 (إننا نذكر ذلك لأن بورودين سيظهر في رواية الشرط الإنساني فعلاً مجرد بيروقراطي في الحزب) .

ينقسم جواب مالرو ، وهو أكثر إيجازاً ، إلى جزأين ويتموضع على مستويين مختلفين ، يشرح في الجزء الأول بحق لتروتسكي أن الكتاب عبارة عن رواية لا عن تأريخ للثورة :

... هذا الكتاب ليس « تأريخاً روائياً » للثورة الصينية لأن التأكيد الرئيسي فيه ينصب على العلاقة بين الأفراد والعمل الجماعي ، لا على العمل الجماعي وحده . سيعالج بشكل منفصل إذن ما هو « وليد شروط التخيل » في نقد تروتسكي ،

أي ما هو آت من ضرورة حل مشكلة جمالية لم يتمكن تروتسكي حتى من لمحها . في هذا المجال تقع في المقام الأول شخصية بورودين الذي ربما كان بيروقراطياً في منظور تروتسكي لكنه يبدو في منظور غارين وكل من يحيط به ثورياً محترفاً . وبايجاز فلان « باصرة الرواية تسود الرواية » أما وأن الأمر كذلك ، وبما أن تروتسكي يعترف كذلك للشخصيات بـ « قيمة الرموز الاجتماعية » ، فإن مالرو يتناول أيضاً « مناقشة الجوهري » أي المشكلات السياسية التي طرحها تروتسكي .

يشكل الجزء الثاني من الجواب دفاعاً حازماً ، وإن كان مهذباً ، عن سياسة الأمية . إذا أن تروتسكي يخلط في الحقيقة بين الوضع في الصين والعالم مع الوضع في روسيا عام 1917 . فإذا ما كان التكتيك الهجومى مبرراً تماماً في وضع قوي ، فإن الوضع الضعيف يتطلب على العكس تكتيكاً دفاعياً ، كالذي يجري كأنه تكتيك الأمية الشيوعية في الفترة التي كانت تدور فيها الأحداث المروية في الفاحشون . ولا بد أن نلاحظ ، حول هذه النقطة ، أنه إذا كان مالرو على حق تماماً في الجزء الأول الخاص بالمشكلات الجمالية والأدبية ضد تروتسكي الذي أهمل الجوهري ، فإنه ولا شك أيضاً على حق جزئياً ، عندما يتناول المشكلات السياسية . فالاختلاف الكبير بين السياسة التي نادى بها تروتسكي وتلك التي اختارها وفرضتها الأمية الشيوعية كان بالفعل اختلافاً بين سياسة وهمية هجومية وسياسة دفاعية تتطابق أحدهما مع تقييم متفائل والأخرى مع تقييم متشائم لعلاقات القوى القائمة . بيد أن مالرو بصف سياسة الأمية كما لو كان الأمر فقط مجرد تقييم خاص للوضع في الصين ومشكلة تزمين مؤقتة تهدف إلى السماح بتجميع القوى أعداداً لهجوم جديد في حين أن التعارض في الواقع بين التروتسكية وسياسة الأمية - التي غدت فيما بعد السياسة الستالينية - كان أكثر عمقاً وذا طابع دولي . لا بل إن الصيغ المستخدمة ذاتها من قبل الجماعتين المتخاصمتين تعبر عن هذا التعارض بوضوح . فقد تصوّر هؤلاء وأولئك التعارض بين الهجوم والدفاع بوصفه مهماً ولا شك ، لكنه مشتق من تعارض أعمق بكثير : هو التعارض بين استراتيجيات « الثورة الدائمة » و « الاشتراكية في بلد واحد » .

كان تروتسكي يعلم أن علاقات القوى لم تكن دوماً لصالح الثورة ، لكنه كان

يعتقد أن المجتمع الاشتراكي لا يمكن أن يُبنى في بلد متأخر كروسيا دون أن تدعمه ثورة عمالية ، وكان يرى في السياسة التي يدعو إليها الأمل الوحيد لتعزيز حظوظ نجاح الثورة وبقاء الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي .

وبالمقابل ، كانت قيادة الأمية تنطلق من فكرة أن الأمر الجوهري هو الاحتفاظ بالقلعة السوفياتية التي تم بناؤها وأنه نظراً لأن علاقات القوى التي لم تكن في صالح الثورة والتي نشأت عن استقرار الرأسمالية (كان الحديث آنئذ يدور حول « استقرار نسبي ») فإن كل حركة ثورية توشك ، إن لم تمتد إلى جزء مهم من العالم وإن لم تكن متصصة ، أن توجد تحالفاً دولياً مضاداً للسوفيات وأن تعرض للخطر وجود الاتحاد السوفياتي نفسه . انطلاقاً من ذلك إنما تطورت المراحل المختلفة للسياسة الدفاعية ، منذ المرحلة الستالينية - البوخارينية التي كان الرهان ما يزال ينصب خلالها على التحالف مع القوى الديمقراطية والديمقراطية المزيفة (مع الكومينترن في الصين ، وضمناً مع تشانغ كاي - تشيك) ، حتى المرحلة الستالينية التي نودي خلالها بسياسة دفاعية مطلقة أدت إلى معاهدة عدم الاعتداء مع ألمانيا المحتلة في عام 1939 والتي كانت تقتضي استخدام جهاز الأمية والأحزاب الشيوعية ضد كل خطر يتجلى في تطور وتعمق الحركة الثورية في مختلف بلدان العالم .

إذا كنا تطرقنا هنا لهذه المشكلات ، فلأنها تبدو لنا ذات أهمية رئيسية لفهم الرواية التالية للارو ، الشرط الإنساني ، التي سنتناول الآن دراستها وموضوعها الثورة الصينية ، وداخل هذه الثورة ، الصراع بين جماعة ثوريي شنغهاي من جهة ، وقيادة الحزب والأمية التي تطلب إليهم عدم مقاومة تشانغ كاي - تشيك من جهة أخرى ، وكذلك الصراع بين قيمتين مجسدتين بهذه القوى : القيمة التروتسكية الخاصة بالجماعة الثورية المباشرة ، والقيمة الستالينية الخاصة بالانضباط⁽¹⁵⁾ .

(15) تروتسكية وستالينية ، ولكن ليس بصورة مطلقة ، إذ أن تروتسكي لم يسبق له أبداً أن أنكر قيمة الانضباط كما أن الستالينيين لم ينكروا أبداً قيم المجموعة الثورية ، إنها كذلك من حيث إن كلا من هذين الاتجاهين كان يؤكد لأسباب سياسية تعرّضنا لها أولوية إحدى هاتين القيمتين على الأخرى .

لقد كان لظهور رواية مالرو الثالثة هذه بعد الفاتحون و الطريق الملكي دوي هائل جعل منه شهيراً في العالم كله .

وعلى الرغم من أننا ما زلنا إزاء واحدة من الروايات التي أطلقنا عليها « روايات الانتقال » (بين الرواية ذات البطل الاشكالي والرواية بلا شخصية) ، ورغم أن الموضوع ما يزال ، كما هو الأمر في الفاتحون ، الثورة الصينية ، فإن عالم الشرط الإنساني ، بالمقارنة مع الروايتين السابقتين ، يختلف اختلافاً كلياً .

هل كان المؤلف تحت تأثير مناقشته مع تروتسكي ؟ . هوذا أمر يستحيل بالطبع تقريره على وجه اليقين . غير أنه يبقى أن هذا الكتاب في بعض جوانبه - وفي بعض جوانبه فقط - يقترب بقدر ما من المنظور التروتسكي .

الا أنه أياً كانت أهمية « تاريخ الثورة » فيه (وهو أكثر أهمية في الشرط الإنساني منه في الفاتحون) فإنه يبقى في النهاية ثانوياً بالنسبة لتحليل بنيوي أو حتى مجرد أدبي . إن جذة الكتاب الحقيقية بالنسبة لعالمي الطريق الملكي والفاتحون اللذين كانت تحكمهما مشكلة التحقق الفردي للأبطال ، تكمن في أن عالم الشرط الإنساني يحكمهم بقوانين أخرى ، وخاصة بقيمة مختلفة : قيمة الجماعة الثورية .

لنتناول دفعة واحدة ما هو جوهري : تتضمن الشرط الإنساني ، كرواية بالمعنى الدقيق للكلمة ، بطلاً إشكالياً ، وتصف لنا ، كرواية انتقال ، لا فرداً وإنما شخصية إشكالية جماعية : جماعة شنفهاي الثورية التي يمثلها في القصة في المقام الأول ثلاثة شخصيات فردية : كيو ، كاتو ، ماي ، وكذلك هلمريخ وكل المناضلين المجهولين

ولا ينحاز مالرو في الشرط الإنساني لأي منها وإنما يكتفي بالإشارة إلى الحجج التي تدعم كلا من القيمتين والنتائج المترتبة على هيمنة كل منها ، الا أن من الواضح أن عواطفه تتجه نحو ثوريي شنفهاي . وبالمقابل ، يخفي الصراع بين الانضباط و ارادة تطوير الثورة كلياً في الأمل - رغم أن المشكلات التي كانت تطرح في اسبانيا في الواقع ، كانت قريبة من تلك التي وصفت في الصين - باعتبار أن محور الكتاب الوحيد هو قيمة الانضباط حصراً منظوراً إليه بوصفه مشكلة عسكرية لا مشكلة سياسية .

الذين نعرف أنهم محاطون بهم⁽¹⁶⁾ .

(16) يبدو لنا من الأهمية بمكان مع ذلك أن نشير إلى أن الطابع الإشكالي للبطل الروائي يغير ، حتى درجة ما ، من طبيعته بالانتقال من الفرد إلى الجماعة . فالمشكلات الفردية في الواقع لكيو وماي وكاتو تنحل في الشرط الإنساني كما أن حياتهم ذلالية كلياً ؛ غير أن عمل الجماعة في كليتها ، بالمقابل ، هو الإشكالي نظراً لارتباطه بقيم العمل الثوري المباشر المتناقضة الذي يُوَجِّد الجماعة والانضباط داخل الأهمية ، ونظراً لاستحالة تنظير التناقض الناتج عنه .

ومن نتائج ذلك تغير هام في الخاتمة : فالحقيقة أنه لم يعد هناك أبداً في الشرط الإنساني « تحول » ، أو وعي للطابع المؤقت أو الاشكالي للبحث السابق فالخاتمة هنا عبارة عن بُكَيْفٍ أَقْصَى للموقف الذي يميز كل القصة : تمجيد الأفراد ، فشل كامل لعمل الجماعة الخارجي ، على الأقل على الصعيد المباشر (فالمستقبل الذي يرسم في الصفحات الأخيرة ليس مضافاً فحسب كما سنينّ وإنما هو مستقبل جماعة أخرى غير جماعة ثوريي شنغهاي) .

وهناك نقطة أخرى بدا من الضروري تحديدها خلال مناقشة النص بين الباحثين في جامعة بروكسل .

فإذا كان البطل ، في بنية الشرط الإنساني ، حقاً مؤلفاً من جماعة ثوريي شنغهاي ، فإن العالم ليس مؤلفاً من تشانغ كاي - تشيك ، وفيرال والقوى المضادة للثورة بشكل واضح وواع وإنما كذلك من قيادة هان - كوالشيوعية التي ، لأنها ثورية بصورة ذاتية ، تساعد موضوعياً ضمن الزمن المحدود الذي يشكّل حدث الرواية على فشل ثوريي شنغهاي وعلى انتصار تشانغ كاي - تشيك .

أما بالنسبة للرابطة التي تجمع في القصة جماعة شنغهاي إلى قيادة هان - كو بوصفها جماعتين شيوعيتين معارضتين للقمع الرأسمالي ، فإنها تُولَف على وجه الدقة هذه العلاقة الجدلية بين البطل والعالم التي أحسن لوكاتش وصفها والتي تجعل بنية الرواية ممكنة .

بطل جماعي وإشكالي ؛ تأتي هذه الصفة الأخيرة التي تجعل من الشرط الإنساني رواية حقيقية من تعلق ثوري شنغهاي بمطليين هما في آن واحد جوهرمان و ، في عالم الرواية ، متناقضان : تعميق وتطوير الثورة من جهة ، والانضباط تجاه الحزب والأمية من جهة أخرى .

لكن الحزب والأمية الملتزمين بسياسة دفاعية محضة والمعارضين لكل عمل ثوري في المدن ، يسحبان القوات المخلصة لهم ويطالبان بتسليم الأسلحة لتشانغ كاي - تشيك رغم أن هذا يستعد بكل وضوح لتدبيح القياديين والمناضلين الشيوعيين⁽¹⁷⁾ . لم يكن ثمة مفرّ ضمن هذه الشروط من أن يتجه مناضلو شنغهاي في طريق مستقيم نحو الهزيمة والمذبحة .

وهكذا نرى لم يقترب منظور الكتاب ، باعتباره أيضاً « تاريخ ثورة » من الفكر المعارض . إذ لما كان مكتوباً ضمن منظور كيو وماي وكاتو ورفاقهم ، فإنه يؤكد ضمناً على تحريب قيادة الحزب لمعركتهم وعلى مسؤولية هذه القيادة في الهزيمة والمذبحة وتعذيب المناضلين⁽¹⁸⁾ .

إن القيمة التي تحكم عالم الشرط الإنساني في هذا الاطار هي قيمة الجماعة ، ولا يمكن لهذه الجماعة أن تكون سوى جماعة المعركة الثورية .

(17) سيقبل الحزب في النهاية فقط وأمام مقاومة مناضلي شنغهاي أن تدفن الأسلحة التي لم يتم تسليمها .

(18) يجب أن نشير مع ذلك إلى أن مالرو لا يتابع على المستوى النظري موقف تروتسكي والمعارضة للذين كانا يتحدثان عن « خيانة » البيروقراطية باعتباره يرى في موقف الأمية - كما تؤكد هذه الأخيرة صراحة - تكتيكاً مؤقتاً وأبقى المناقشة حول طابعه الصحيح والخاطئ مفتوحة . فضلاً عن ذلك ، يدافع الجزء الأخير من الرواية عن الموقف « الرسمي » لـ « الاشتراكية في بلد واحد » ، ويشير إلى أن بناء الاتحاد السوفياتي والنضال اللاحق للحزب الشيوعي يضيان ويواصلان معركة مناضلي شنغهاي .

وبما أن العالم الذي يجري فيه الحدث هو عالم الفاعلون نفسه ، فإن الشخصيات هي بالضرورة الشخصيات نفسها - تقريباً - رغم أنها مرئية من زاوية أخرى . لذلك ، ولكي يتم تسليط النور عليها بشكل أفضل ، لن يكون من غير المفيد أن نقوم بتحليلها على التوالي بوضع كل واحدة منها بالعلاقة مع الشخصية المطابقة لها في الرواية السابقة . وسنبداً ، طبعاً ، بالشخصية الرئيسية : جماعة الثوريين . لقد كانت هذه الجماعة مشخّصة في الفاعلون عبر شخصية بورودين⁽¹⁹⁾ . إن الاختلاف واضح لكنه مبرر باختلاف المنظور .

لا يمكن للثوري ، منظوراً إليه من قبل غارين الفرداني ، إلا أن يكون فرداً صفة الميزة لا مجرد ارتباطه الوثيق بالبروليتاريا وبالمنظمة التي تقود الثورة ، وإنما وصوله إلى درجة التماهي مع هذه البروليتاريا ومع هذه الثورة ، في حين أن هذه الصفة الميزة ، إذا ما نظر إليها من الداخل ، هي على وجه الدقة ، ما يحول الفرد إلى جماعة . وهكذا فليست القصة التي ترونها الشرط الإنساني قصة عمل كيو وماي وكاتو ورفاقهم ، قصة هزيمتهم وموتهم ، وإنما هي أيضاً ، ومع ارتباطها الوثيق بهذا العمل ، قصة جماعتهم التي هي واقع مادي ، حيّ ، ومتحرك .

وإذا ما تركنا جانباً الشخصيات العابرة ، فإننا سنلقى من حولهم أربع شخصيات لا تندرج في أي مجموعة أخرى وتبقى عبارة عن أفراد شبه منعزلين : الخليف ، وهو الارهابي الصيني تشين ، والعدو ، فيرال ، وشخصيتين متوسطتين : كلايك وجيزور . لقد كتبنا لتونا عن الارهابي الصيني إنه « حليف » ، في حين أن هونغ ، ا الفاعلون ، يبقى « عدواً » رغم كل شيء وكان على غارين - على وده وفهمه الكاملير له - أن ينتهي إلى إعدامه . إن الاختلاف يتجلى في أن تشين ، وهو بعيد عن أن يكون

(19) إن بورودين نفسه يظهر في الشرط الإنساني ، لكنه يظهر فيها شخصية مختلفة تماماً عن شخصيته في الفاعلون . إنه الآن قائد الأمية الشيوعية ، إنه البيروقراطي على النحو الذي رآه تروتسكي ، وهو لا يشترك إلا بالاسم فقط مع المناضل المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالثورة الذي عرفناه في الفاعلون ، والذي يمثل في رواية الشرط الإنساني ، كما قلنا لتونا ، مناضلو شنغهاي .

مثل هونغ ، عبارة عن مزيج من هذا الأخير ومن غارين ، وهو مزيج تسيطر فيه العناصر المقاربة في شخصيته لتلك التي تكون شخصية غارين . وهو أمر يجد تفسيره وتبريره باختلاف المنظور نفسه . فالاختلاف إذا ما نظر إليه بعيني غارين ، بينه وبين هونغ ، اختلاف كبير جداً . إن هذا الأخير يتخذ في الواقع موقفاً مجرداً غريباً عن أي اهتمام بالفعالية ، في حين أن غارين لا يمكن له أن يجد معنى وجوده - وإن كان معنى هساً ومؤقتاً - إلا في العمل الثوري المرتبط كلياً بفعالية المعركة .

على أن هذا الاختلاف يفقد في منظور بورودين كثيراً من أهميته ، فهونغ وغارين يتشابهان من حيث إنهما فردان ، على عداوتهما الصريحة والنشطة للبورجوازية ، لا يتباهيان على كل حال في الثورة .

أما في طرف خصوم الثورة ، فهناك شخصية وحيدة حاضرة فعلاً في الرواية ، هي شخصية فيرال الذي يدير مجموعة صناعية ويشارك في قلب تحالفات تشانغ كاي - تشيك ويدير التفاهم بين هذا الأخير وبيورجوازية شنغهاي . إنه شخصية من نمط الفاتح ، ولكنه بالطبع فاتح أكثر سطحية بكثير من غارين ويبركين نظراً لأنه التزم جانب القيم المزيفة ، جانب ما يجسد في الرواية الشر والكذب بدلاً من أن ينضم إلى الثورة . والواقع أنه يمثل أحد الأخطار التي يتعرض لها هذا النمط الإنساني ، وهو خطر تعرض له نيكولايف في الفاتحون حين أوحى للقاص أنه كان بوسع غارين أن يصير « موسولينياً » .

وأخيراً تحتل شخصيتان في الرواية مكاناً على حظ من الأهمية بين الثوريين والرجعيين : جيزور ، والدكيو ، وكلاييك . وهذا الأخير واحد من معارفنا القدامى لكنه اختفى مع ذلك في روايتي مالرو السابقتين : إنه يشخص هنا المناطيد والخطايا الرئيسية التي التقينها في أقمار من ورق ، وهو الرجل الذي يعيش في الخيال ، الفنان غير الامتثالي ، المهرج . ولابد من أن نؤكد أن مالرو كان يشعر ، في اللحظة التي كتب فيها الشرط الإنساني ، بتعاطف إزاء هذه الشخصية أكبر مما كان يشعر به قديماً ، أثناء فترة أقمار من ورق . ولهذا أيضاً تفسيره : فقد كان المقصود في أقمار من ورق نزع القناع عن الناس الذين يزعمون أنهم الثوريون الوحيدون الشرعيون في عالم لم يكن فيه

أي مجال للأمل ، في حين أن كلاييك يبدو الآن بين الثوريين من جهة ، وتشانغ كاي - تشيك وفيرال من جهة أخرى ، شخصاً يتحرك كثيراً بلا فائدة . على أنه يجدر بنا أن ننفي على الكاتب الذي ، رغم مشاعره تجاه كلاييك ، سلط الأضواء بلا رحمة على حقيقة أن موقف هذا الأخير المعزول عن الواقع يمكن أن يكون مفيداً أو ضاراً بله أن يكون مصيرياً بالنسبة للثوريين الذين يخوضون المعركة دفاعاً عن القيم الأصلية .

ومجسّد جيزور أخيراً الثقافة الصينية العريقة التي تبدو في نهاية التحليل غريبة عن كل عنف رجعي أو ثوري . وهو يطابق ، بالنسبة لرواية الفاتحون ، أساساً ، تشانغ - داي . على أن هذه المطابقة ، لكي تكون حقيقية ، لا تجعله أكثر تعقيداً وتوسيطاً مما هو عليه الأمر في حالات شخصيات أخرى . فتشانغ - داي يعارض العنف الثوري إيماناً بمبدأ ، في أن جيزور ، على العكس ، يرتبط بالثورة لا بشكل مباشر - لأسباب أيديولوجية مثلاً - وإنما لتعلقه بابنه⁽²⁰⁾ الذي التزم بها جسداً وروحاً . والحق أنه يدولنا أننا هنا إزاء مظهرين متكاملين للصين القديمة ، كما أنه من المستحيل علينا أن نتصور جيزور في الفاتحون وتشانغ - داي في الشرط الإنساني . ولا يقل عن ذلك صحة أن ثمة سبب بنيوي يدعم الحل الذي تبناه مالرو : فالفاتحون تقص في الحقيقة انتصار الثورة ، أما الشرط الإنساني فتروي هزيمتها ؛ والحق أن جوهر شخصيات من أمثال جيزور وتشانغ - داي يتمثل في معارضة العنف المنتصر ، والتواجد بطريقة لا شك في هشاشة فعاليتها ، إلى جانب المغلوبين .

إن عقدة الرواية ، رغم حدتها ومأساويتها ، هي على حظ من البساطة : أمام تقدم جيش من الكوميتانغ (الذي كان تشانغ كاي - تشيك والحزب الشيوعي الصيني ما يزالان يؤلفان في آن واحد جزءاً منه) كانت منظمة الشيوعيين السرية في شنغهاي تعدّ بدعم من النقابات للتمرد كيما تسهّل انتصار المحاصرين وتؤمن لنفسها قيادة الحركة بعد النصر في آن واحد . والواقع أن الصراع بين تشانغ كاي - تشيك والشيوعيين كان يشتد حدة بقدر ما كان انتصار الكوميتانغ يصبح قريباً . وكان

(20) لنذكر أن تشانغ - داي كان يتحدث أيضاً في الفاتحون عن أبناء أصدقائه

الذين أرغمهم على دخول مدرسة الضباط .

عليهما في الواقع ، وقد اتحدا في النضال ضد عدو مشترك ، أن يواجهها الآن حل مشكلة البنية الاجتماعية والسياسية للصين الجديدة التي وضعتها هزيمة العدو في مقدمة المشكلات .

ويقوم جزء مهم من مناصلي القاعدة في الحزب الشيوعي الصيني ، ومنهم ثوريو شنغهاي ، بتنظيم الفلاحين والنقابات ، واعددين الأوائل بالإصلاح الزراعي ، والآخرين باستلام السلطة في المدن . ولكن تشانغ كاي - تشيك كان يُعدّ ، بهدف مقاومتهم والاحتفاظ بسيطرته على الكومنتانغ ، للتحالف مع أعدائه القدامى ، وللقطيعة مع الشيوعيين ولتذبيح المناضلين . وإذ تجد قيادتا الأمية والحزب الشيوعي الصيني أنها أضعف من أن تخوضا النضال ، تقرران منع كل عمل ثوري وترك الطريق مفتوحاً أمام تشانغ كاي - تشيك ، أملتين أن يدفعه هذا الموقف الوجع إلى أن يقرر ألا فائدة من القمع وأن يؤجل بالتالي قلب تحالفاته .

لكن مناصلي شنغهاي الذين بدأوا العمل أساساً ، كانوا مقتنعين على حق بعكس ذلك . إلا أنه لم يكن باستطاعتهم على كل حال ، لأسباب مادية وأيديولوجية ، أن يتصرفوا بمعزل عن وضد قيادة الحزب . وهكذا لم يبق لهم من مخرج سوى أن يستسلموا للهزيمة والمذبحة . تقص الرواية عملهم عشية دخول الكوميتانغ مدينة شنغهاي ، ورد فعلهم لحظة انتهت إلى علمهم قرارات قيادة الحزب ، وهزيمتهم بعد دخول تشانغ كاي - تشيك وأخيراً تعذيب هذا الأخير للشيوعيين وتنظيم مذبحتهم ، مذبحة سيقتل فيها الكثير ، ومنهم اثنان من أبطال الرواية الثلاثة : كيو وكاتو .

يبدأ الكتاب بمشهد شهير : قيام تشين بقتل مهرب سلاح ، أو بشكل أدق ، سمسار كيميا يأخذ منه الوثيقة التي تسمح للثوريين بالحصول على عدد من المسدسات . قتل يشير طابعه دفعة واحدة للاختلاف بين تشين وهونغ : فهذا القتل على المستوى النفسي عمل ارهاق سيسمح لتشين بوعي مشكلاته الفردية ؛ أما على المستوى المادي ، فإنه عمل أمرت به المنظمة الثورية ويؤلف بالتالي جزءاً من عمل منظم . وثمة مقطع من الكتاب يشير في آن واحد إلى أهمية هذا القتل بالنسبة للنضال الجماعي والدلالة الخاصة التي يكتسبها بالنسبة لتشين :

... لم تكن حركة التمرد القرية التي كانت تستهدف تسليم شنفهاي للقوات الثورية تملك ماتي بندقية . فإذا ما حازت على المسدسات ذات الأخص (وعددها ثلاثمائة تقريباً) التي فاوض هذا الوسيط ، الميت ، الحكومة على بيعها ، ضاعف المتمردون - الذين كان أول عمل يتوجب عليهم القيام به هو تجريد الشرطة من أسلحتهم لتسليح قواتهم بها ، - من حظوظهم . غير أن تشين لم يكن منذ عشر دقائق قد فكر بذلك ولو مرة واحدة .

حين تم القتل كان تشين مرغماً ، لكي ينزل ، على اجتياز فندق كانت الحياة فيه تتابع مجراها المعتاد . تتيح هذه الحلقة فرصة القيام بوصف ممتاز للتعارض بين عالمين مختلفين نوعياً : عالم العمل الثوري وعالم الحياة اليومية الذي لا يبالي بالأفكار ولا بالسياسة . ويفيد هذا التعارض في الشرط الإنساني في الإشارة إلى الوعي الذي شعر به تشين بالاختلاف بين عالم العمل الارهابي الذي ينتمي إليه وعالم « حياة الناس الذين لا يقتلون » . وسيستعيد مالرو في أشجار الجوز في ألتنبرغ بعد عدة سنوات وصفاً مماثلاً كيا يشير إلى اكتشاف فيكتور بيرجي في مرسيليا ، لحظة هجرة النضال من أجل انتصار الحركة الطورانية (ونعتقد أن علينا أن نفهم من ذلك بالطبع الحركة الشيوعية . .) ، لوجود عالم الحياة اليومية الذي لا يبالي بالأفكار ولا بالعمل ، عالم لم يتوصل ، رغم استعداداته ، للاندماج فيه . وعندما التقى تشين في المصعد « برمانيا أو سياميا شبه ثمل » يقول له « إن فتاة المرقص ذات الثوب الأحمر رائعة » فقد رغب ، كما يقول لنا مالرو ، « في أن واحد أن يصفعه ليخرسه وأن يخنقه لأنه كان حياً » . غير أنه إذا كان التعارض بين عالمين ، عالم العمل وعالم الحياة اليومية ، هو وحده المشار إليه في أشجار الجوز في ألتنبرغ ، فإن عالماً ثالثاً في الشرط الإنساني يعارض وينضاف إلى عالم الحياة اليومية الذي لا يبالي بالسياسة وإلى عالم العمل الارهابي الذي يعزل ، وهو عالم تؤلف صيرورته موضوع الرواية الجوهري : أي عالم الجماعة الثورية التي ينتمي إليها عمل تشين في جزء منه ، والذي تقوم وظيفته وغايته بوجه الدقة على دمج العالمين الآخرين . بعد اغتيال الوسيط واجتياز الفندق الحافل بالناس المبتهجين واللابالين ، يلتقي تشين رفاقه .

لقد اقتزع حضورهم تشين من وحدته الرهيبية ، بهدوء ، كما تنتزع نبتة من الأرض ما تزال جذورها الدقيقة تشدها إليها . وفي الوقت الذي كان يعود خلاله إليهم بالتدريج كان يبدو أنه يكتشفهم - كما اكتشف أخته في المرة الأولى عندما كان عائداً من دار للبقاء ...

قلنا ان تشين يتطابق وشخصية غارين أكثر من مطابقتها لشخصية هونغ وأنه في التحليل الأخير يؤلف تركباً من الاثنين . وكما هو الأمر بالنسبة لهونغ ، فإن أول عملية قتل يقوم بها ستكون نشوة ومنعطفاً حاسماً في حياته . لكنه شأن غارين ، سيعود بعد القتل لمنظمة المناضلين الثوريين الذي لم يلتقهم هونغ ثانية أبداً ، ولن يعمل أبداً ، على امتداد الرواية ، معارضاً لها ، وشأن غارين أيضاً ، فهو يندمج في النضال الجماعي لكنه لا يتماهي فيه⁽²¹⁾ .

(21) وسيعترف بذلك خلال المحادثة التي سيجريها بعد ذلك مع جيزور ، والده الروحي : وقال مواجهاً جيزور أخيراً :
- إنني وحيد بشكل غريب .

كان هذا مدعوراً (...) وكان مالا يفهمه أن تشين الذي أتى ولا شك على رؤية رفاقه هذه الليلة باعتباره قدم من رؤية كيو لتوه يبدو شديد البعد عنهم .
وسأل :

- ولكن الآخرين ؟

(...)

- إنهم لا يعرفون .

- إنه أنت ؟

- إنهم لا يعرفون هذا : لا أهمية لذلك (...) وإنما أن هذه هي المرة الأولى (...) إنك لم تقتل إنساناً أبداً ، أليس كذلك ؟ .

وتؤكد نفس المحادثة أيضاً قرابة أخرى مع غارين . فالمرأة الأولى التي ضاجعها كانت عاهرة (ستقول ماي في مكان آخر من الكتاب أن تشين « لا يطبق الحب ») . وطبيعة علاقاته مع العاهرات اللواتي يضاعفهن هي تركيب من =

ولما كان تشين قد التحق بعد عملية القتل بجماعة الثوريين فإنه يلتقي بين من التقاه من الرفاق شخصيتين تقعان في مركز الرواية لا بوصفهما فردين ، وإنما بوصفهما

==السيطرة والتضامن :

وسأل جيزور :

- ماذا شعرت بعد ذلك ؟

(...)

- بالكبرياء .

- لكونك رجلاً ؟

- لكوني لست امرأة .

لم يعد صوته يعبر عن الحقد وإنما عن احتقار معقد .

وتابع :

- أظن أنك تريد أن تقول انه كان يتوجب علي أن أشعر بنفسه ... منفصلاً ؟

(...) نعم . بشكل رهيب . إنك على حق في الحديث عن النساء . ربما كنا

نحتقر كثيراً من نقتله . ولكن أقل من الآخرين .

(...)

- من الذين لا يقتلون ؟

- من الذين لا يقتلون : البكور .

كذلك ، انه قبل كل شيء ، وقبل أن يكون صينياً ، وشأن غارين ، مثقف

ورجل تبني حياته فكرة .

وأجاب تشين بحقد : - إنني صيني .

« وفكر جيزور : لا ، إلا فيما يخص غريزته الجنسية . لم يكن تشين صينياً .

وكان المهاجرون من كل حذب وصوب من الذين تحفل بهم شنفهاي قد بينوا لجيزور

إلى أي حد ينفصل الإنسان عن أمته بطريقة وطنية ، لكن تشين لم يعد يسمي إلى

الصين حتى بالطريقة التي تركها بها : حرية كاملة ، شبه لا إنسانية ، تجعله يستسلم

للأفكار تماماً . »

ممثلين للجماعة بأكملها ، وللجماعة الثورية : كاتو وكيو .

إن ما يميز هذا وذاك انخراطهما الكامل في العمل . ولن يُرى كاتو في الكتاب إلا بوصفه مناضلاً في المعركة ، لحظة توقيفه ، ثم لحظة إعدامه . في حين أن كيو سَيرى ، بالمقابل ، في حياته الخاصة ، ومن خلال علاقاته مع ماي ، بيد أن ذلك لا يمثل إضافة لمجال جديد ومختلف ، إذ أن ماي وكيو يتميزان بتأليف حياتهما العامة وحياتهما الخاصة تركيباً عضوياً ، أو ، لكي نستخدم تعبير لوكاتش ، بتحقيقهما التركيب الشامل للفرد وللمواطن ؛ ولأن هذا التركيب - الذي لم يكن له وجود في الكتابات السابقة للمارو- هو ، على وجه الدقة ، شديد الندرة في الحياة العادية فقد كان ينبغي الإشارة إلى أي حد ينخرط فكر ووعي كيو انخراطاً كلياً في العمل . وهكذا فإن المارو سيقول لنا مراراً إن كل فكرة لدى كيو كانت مبنية عضوياً بالمعركة القريبة .

وها نحن في اللحظة التي يدخل فيها الحي الصيني بعد أن قرر مهاجمة المركب لخطف المسدسات :

وفكر كيو : « حي ممتاز » . كان منذ أكثر من شهر وهو يعد للتمرد منتقلاً من لجنة إلى لجنة ، قد كف عن رؤية الشوارع : لم يعد يمشي في الوحل وإنما على غطط . (. . .) وعلى منعطف زقاق ، غرقت نظرفته فجأة في أعماق أضواء شارع عريض ؛ ورغم أن الشارع مغلف بالمطر الشديد ، فقد كان منظوره مرتسماً في عقله ، إذ كان لا بد من مهاجمته ضد البنادق والرشاشات التي كانت تصوب من كل أعماقه . . . وكذلك ، في اللحظة التي وصل فيها مركز المراقبة ، بعد اجتيازه الحي الصيني : تقدم قناصان أناميان ورفيق من الجيش الاستعماري لفحص أوراقه : كان يحمل جواز سفر فرنسي . ولاغراء من في المركز كان ثمة بائع قد علق فطائر صغيرة على رؤوس الأسلاك الشائكة . (وفكر كيو : « نظام ممتاز لتسميم أي مركز إذا احتاج الأمر ») .

ويبحث داخل المركز عن كلاييك . لقد سبق أن قلنا إن هذا الأخير لا يعيش في الواقع وإنما في الخيال . وهو أمر تعبر عنه أشياء عديدة منها مظهره الخارجي : أيا كان لباسه - كان يرتدي لباساً رسمياً هذا المساء - فقد كان البارون دو كلاييك

يبدو متكرراً .

وقد وجده مشغولاً برسم لوحة خيالية ، أمام فتاتي مقهى ، لدخول تشانغ كاي - تشيك . كيف يتصور نفسه داخل هذه اللوحة ؟

- وأنت ، ماذا ستفعل هنا ؟

ويرد شاكياً ، باكياً :

- وكيف لا تحزرين يا عزيزتي ؟ . سأكون فلكي البلاط ، وسأموت أثناء ذهابي

لقطف القمر من مستنقع ، ذات مساء أكون فيه ثملاً - هذا المساء ؟

سنعود فيما بعد للشخصيتين الأخرين اللتين بقي علينا تحديد ملامحهما ، جيزور

وفيرال .

إن ما يحدد رواية الشرط الإنساني بالنسبة للروايات السابقة ، هو قبل كل شيء غياب العنصر الذي كان أهم عنصر في هذه الروايات ، أي الطابع الرئيسي المميز لغارين ، وليركين ، وحتى ليورودين : المرض . إن المرض موجود بالطبع في الشرط الإنساني ، ولكن وجوده مشروط بامتلاك الكتاب لمظهر آخر ، هو التاريخ الاجتماعي : مرض أطفال الشعب ، النتائج التي ترتبت على انتحار فاشل لامرأة أرادت الموت لنفسها كي تتخلص من الزواج بعجوز غني ، الخ . أما بالنسبة للأبطال ، وهم مناضلون ثوريون ، فمن الممكن أن يقتلوا ، وأن يعذبوا ، لكنهم يظلون جوهرياً سالمين ؛ لا بل انهم يحدّدون ، بوجودهم ، قمة الشرط الإنساني ، وبالتالي قمة الصحة . وإذا كان ثمة مرض ، فإنه لا يتعلق بالأفراد وإنما بالجماعة الثورية التي هي بطل الرواية الحقيقي الذي سبق أن تحدثنا عن طابعه الاشكالي . أما بالنسبة لسيكولوجية هذه الجماعة ، فإننا بدلاً من أن ندرسها خطوة خطوة ، سوف نتناولها في مناسبتين هامتين على وجه الخصوص : الحب والموت والعلاقات بين كيو وملي من جهة ، والتعذيب وإعدام الثوريين لحظة انتصار تشان كاي - تشيك من جهة أخرى .

إن الحب والموت في الحقيقة عنصران مهمان لتمييز الشخصيات الروائية عموماً وشخصيات مالرو خصوصاً . إلا أن لهما في الشرط الإنساني طبيعة ووظيفة مختلفتين عن طبيعتهما ووظيفتهما في المؤلفات السابقة . وقد سبق أن قلنا إن العلاقات بين الرجال

والنساء في عالم مالرو تعكس دوماً العلاقة الشاملة بين الانسان والعالم . ولذلك فإننا لا نلتقي في عالم بيركين وغارين سوى الغرام وعلاقات السيطرة في حين أن الغرام في الشرط الإنساني ، وهي رواية الجماعة الثورية الأصلية ، شأنه شأن الفرد ، مدرج ومتجاوز في جماعة أصيلة ومتفوقة هي جماعة الحب .

كان ثمة جملة ، جملة واحدة فقط ، تعلن في الطريق الملكي إمكانية هذه العلاقة التي ستحتل مركز الشرط الإنساني . ولقد سبق لنا الاستشهاد بها : عند لجوء بيركين ، وقد علم بدنو أجله ، إلى الغرام ، وفي لحظة وعيه استحالة أي امتلاك غرامي دائم ، سيفهم كذلك « أننا لا نمتلك إلا من نحبه » .

إن هذه الجملة التي لا معنى لها في عالم الطريق الملكي والتي لا وجود فيها للحب ، تعلن عن الشرط الإنساني التي سيدع فيها مالرو عبر كيو وماي أول زوج عاشق في مبدعه وإحدى أجمل وأنقى قصص الحب التي وصفت في مبدعات القرن العشرين الهامة (22) .

أما الغرام والسيطرة فإنهما ليسا غائبين بالطبع في الكتاب الذي يشتمل على مشهدين شهيرين بصددهما ، غير أنها يخصصان ، لا كيو وماي بطلي الرواية ، وإنما يخصصان على وجه الدقة شخصية هامشية في الرواية ، هي شخصية فيرال التي تتطابق كما سبق وقلنا في بعض جوانبها وشخصيتي غارين وبيركين . وسنجد ، من ناحية أخرى ، في ظرف أكثر إنسانية ولا شك ، نفس العلاقة الغرامية المحضنة مع النساء لدى تشين ، وهي شخصية نكرر أنها تتطابق هي الأخرى وإلى حد كبير مع شخصية غارين .

على أن ثمة بين الغرام والسيطرة في الروايات السابقة من جهة والشرط الإنساني من جهة أخرى اختلافاً هاماً وجوهرياً لفهم الشخصيات . ففي الروايات السابقة ، يؤلف الغرام والسيطرة قيمتين هشتين لكنهما إيجابيتان في حين أنها يتغيران كلياً وتنخفض قيمتهما بسبب حضور الحب في رواية الجماعة الثورية هذه التي هي الشرط الإنساني .

(22) نظراً للأهمية الخاصة التي يكتسبها حب كيو وماي في مجمل مبدعات مالرو ، ونظراً لصعوبة تحليل هذا الحب بواسطة المفاهيم ، فسوف ندع للنص نفسه أن يتكلم عبر استشهادات عديدة سنقوم باقتطافها منه .

سوف نعود للحديث عن ذلك فيما بعد . لنبدأ على كل حال بحب كيو وماي الذي يؤلف في الشرط الإنساني قصة حب في القرن العشرين ، أي في حقبة لم يعد فيها بمقدور أي رجل وأي امرأة بلوغ مثل هذا الشعور . لذلك فإنه لا يمكن أن يحقق النجاح إلا بمقدار ارتباطه عضوياً بالعمل الثوري لطرفيه .

قصته هي قصة شعور جديد كلياً يدخل في صراع مع رواسب ما تزال موجودة لدى كل منهما لنمط من الشعور والغرام تتجاوزاه في الواقع . وبعبارة أخرى ، فإن كيو وماي ليسا دوماً على مستوى وجودهما كما أنه لن يتم تجاوز الضعف المتبقي لدى كل منهما إلا بفضل العمل والموت القريب اللذين يساعدهما ويرغبانهما على بلوغ مستواهما ثانية .

والوقائع معروفة : إذ لما كانت ماي تعرف أن كلاهما في الاتحاد قد احتفظ في آن واحد بحريته الخاصة وصمم على احترام حرية الآخر ، فإنها ، في لحظة ضعف ، - وإلى حد ما مدفوعة بشعور الشفقة والتضامن اللذين يربطانها إلى رجل تعرف أنه يوشك أن يقتل خلال عدة ساعات - ، قد ضاجعت زميلاً لها كان يرغب بها رغم أنها لا تحبه . وبما أنها على قناعة من أنه لن تكون لذلك أية أهمية على صعيد علاقتها مع كيو التي ستأثر ، بالمقابل ، لأقل كذبة ، فإنها تقص ما جرى على كيو الذي يعاني من ذلك ألماً شديداً وشعوراً قوياً بالغيرة :

كان كيو يشكو أذلاً الآلام : ذلك الذي نحترق أنفسنا إذ نعانيه . حقاً أنها كانت حرة في أن تضاجع من تشاء . فمن أين يصدر إذن هذا الألم الذي لا يملك عليه أي حق والذي يملك هو كثيراً من الحقوق عليه ؟ .
(...)

- كيو ، سأقول لك شيئاً فريداً ، وحقيقياً مع ذلك ... حتى قبل عشرين دقيقة كنت أظن أن ذلك لن يهّمك . ربما كان يربحي أن أظن ذلك ... ثمة نداءات ، خاصة عندما تكون بهذا القرب من الموت (إنني معتادة على موت الآخرين ياكيو ...) ، لا علاقة لها بالحب على الإطلاق ...

ومع ذلك فالغيرة موجودة ، وهي محبّة لا سيما وأن الرغبة الجنسية التي توحى بها تعتمد على الحنان ، كان يحاول ، بينما كانت عيناه مغلقتين وهو يعتمد على كوعه

دوماً ، أن يفهم - باللمهنة البائسة - . ولم يكن يسمع سوى تنفس ماي المكبوت ، واحتكاك أطراف الكلب الصغير . إن مصدر جرحه أولاً (سيكون وبالأسف ثمة ثانياً وثالثاً) ما يظنه شعور الرجل الذي أنت ماي على مضاجعته (لا أستطيع مع ذلك أن أسميه عشيقها !) باحتقارها . كان أحد رفاق ماي القدامى ولا يكاد يعرفه . لكنه يعرف الشعور المعادي للمرأة المتأصل لدى كل الرجال تقريباً . « إن فكرة أنه يستطيع بما أنه ضاجعها ، ولأنه ضاجعها ، لأن يفكر بها : « تلك الدجاجة الصغيرة » تثير لدي الرغبة في أن أصرعه . أولاً يكون المرء غيوراً إلا من افتراض ما يفترضه الآخر ؟ بالإنسانية التعساء . . . » . إن ماي لا ترى في ممارسة الجنس أي التزام . . . وعلى هذا الرجل أن يعرف ذلك . فأن يكون قد ضاجعها ، ليكن ، لكن لا يتخيل أن أنه امتلكها . « انني أصبح مدعاة للأسف » لكنه لا يستطيع شيئاً ، ولم يكن الأمر الجوهري هنا ، انه يعرف ذلك . إن ما هو جوهري ، ما يجره حتى الفلق ، هو أنه بات مفصولاً عنها فجأة ، لا بالكراهية - رغم وجود الكراهية في أعماقه - ولا بالغيرة (أم أن الغيرة كانت ذلك على وجه التدقيق ؟) وإنما بشعور لا اسم له ، هدام كالزمن أو الموت : الشعور بأنه لن يجدها ثانية .

ويذهب كيو ، دون أن تعود العلاقة إلى مجراها :
مدّت له ماي شفتيها . كان عقل كيو يريد تقبيلها ؛ أما فمه فلا ؛ - كما لو أن فمه قد احتفظ ، مستقلاً - بشيء من الحقد . وقبلها أخيراً تقبيلاً رديئاً . نظرت إليه بحزن ، وقد خفضت أهدابها ؛ وكانت عينها الملتئنت بالظلال قد صارتا معبرتين تعبيراً قوياً ما إن باتت العضلات مصدر التعبير . وذهب .

ولم يدرك إلى أي حد كان حبها عميقاً إلا عندما صار وحيداً في الشارع وعاد إلى العمل :

« ليس الرجال أمثالي ، إنهم أولئك الذين ينظرون إلي والذين يحكمون علي ؛ أما أمثالي ، فهم أولئك الذين يحبوني ولا ينظرون إلي ؛ الذين يحبوني ضد كل شيء ، الذين يحبوني ضد السقوط ، والدناءة ، والخيانة ، وأنا وليس ما أفعله أو ما سأفعله ، من يحبوني مادمت أحب نفسي - بما في ذلك الانتحار . . . ومعها فقط امتلك هذا

الحب ممزقاً أو غير ممزق كما يمتلك الآخرون معاً أطفالاً مرضى ويمكن أن يموتوا . . . »
لم تكن السعادة يقيناً ، وإنما كانت شيئاً بدائياً ينسجم والظلمات ، ويصعد في نفسه
حرارة تنتهي في عناق ساكن كالتصاق خد يخذ - الشيء الوحيد الذي كان فيه قوياً قوة
الموت .

كان ثمة على السطوح ظلال تقف في مراكزها .

ولن يتم التغلب على الأزمة إلا عند الهزيمة ، في اللحظة التي يذهب فيها كيوي إلى
اجتماع اللجنة المركزية ؛ إنه يعرف ، كما تعرف ماي ، أنه ربما قبض عليه وأعدم . ومع
ذلك يبدو التوتر للوهلة الأولى يتراكم :

- أين تذهبين ؟

- معك ياكيو .

- ولماذا ؟

لا تحيب . وقال :

- من الأسهل التعرف علينا معاً من التعرف علينا منفصلين .

- لكن لا ، لماذا ؟ . إذا تم الاخبار عنك ، فالأمر هو نفسه .

- لكنك لن تفيدي في شيء .

- وماذا أفيد هنا خلال كل هذا الوقت ؟ . إن الرجال لا يعرفون ماذا يعني

الانتظار . . .

وقام بعدة خطوات ، ثم توقف واستدار نحوها :

- اسمعي ماي ، عندما كانت حريتك موضع نقاش ، فقد اعترفت بها .

وفهمت إلأم يشير ، وخافت : كانت قد نسيت ذلك . والحقيقة أنه أضاف

بلهجة صماء :

- وكيف عرفت كيف تأخذينها . الموضوع الآن موضوع حريتي .

- ولكن ياكيو ، ما علاقة هذا بذلك ؟

- إن الاعتراف بحرية الآخر هو معرفة أنه على حق ضد أله الخاص . إنني

أعرف ذلك من التجربة .

وسكت من جديد . نعم ، في هذه اللحظة كانت إنساناً آخر . شيء ما بينها كان قد تغير .

وأكملت :

- إذن ، لأنني .. أخيراً بسبب ذلك ، لم يعد بوسعنا أن نواجه الخطر معاً ؟ ... فكر ياكيو : إن المرء يحسب أنك تثار لنفسك ...

- ألا يستطيع المرء ، وأن يبحث عنه عندما لا يفيد هما أمران مختلفان .

- ولكن إذا كنت غاضباً علي إلى هذا الحد ، فليس عليك إلا أن تتخذ لك

عشيقة ... ثم ، لا . لم أقول هذا ، ليس صحيحاً ، فأنا لم ألتزم عشيقة ! وتعرف تماماً أن بوسعك أن تضاجع من تشاء ...

وأجاب بمرارة :

- أنت تكفيقي .

وأدهشت نظرتة ماي : فقد كانت كل المشاعر تمزج فيها . وعلى وجهه - وهو

أشد الأمور مدعاة للحيرة - تعبير شيق مقلق مجهول منه هو نفسه .

وتابع القول :

- ليست المضاجعة ما أرغب به هذه اللحظة . لا أقول أنك على خطأ وإنما

أقول : إنني أريد الذهاب وحدي . الحرية التي تعترفين لي بها هي حريتك . حرية أن تفعل ما يعجبك . الحرية ليست تبادلاً ، إنها الحرية .

- إنه هجران ...

صمت .

- لماذا يكون كائنات متحابان في مواجهة الموت ياكيو إن لم يكن ذلك كيبا يواجهانه

معاً ؟

وحزرت أنه سيذهب دون أن يناقش ، فوقفت أمام الباب . وقالت :

- لم يكن عليك أن تمنحني هذه الحرية إذا كان عليها أن تفصلنا الآن .

- إنك لم تطلبها .

- لكنك اعترفت لي بها أولاً .

وفكر : « لم يكن عليك أن تصدقيني » . كان ذلك صحيحاً ، فقد كان دائماً يعترف لها بها . ولكن مناقشتها له هذه اللحظة حول هذه الحقوق تزيد من المسافة التي تفصله عنها .

وقالت بمرارة :

- هناك حقوق لا تعطى إلا لكي لا تستخدم ..

- إذا لم أكن قد اعترفت بها إلا لتستطيعي أن تتعلمي بها هذه اللحظة ... لن يكون الأمر بهذا السوء ...

هذه الثانية تفصلها أكثر عما يفصلها الموت : الأهداب ، القم ، الصدغان ، مكان كل ضروب الحنان مرئي على وجه ميتة ، ولم تعد هاتان الوجتان العاليتان وتلك الأهداب الطويلة تنتمي إلا إلى عالم غريب . إن جراحات أشد ضروب الحب عمقاً تكفي لاستثارة كراهية على حظ من الجمال . فهل تراجع ، وهي على هذه المسافة القريبة من الموت ، نحو عتبة عالم العداوة هذا الذي تكتشفه ؟ . تقول :

- إنني لا أتعلق بشيء ياكبو ، لنقل أنني كنت على خطأ ما تريد ، ولكن الآن ، في هذه اللحظة ، وعلى الفور ، أريد الذهاب معك . إنني أطلب ذلك منك .

كان ساكناً . وتابع :

- إذا كنت لا تحبني ، إذا كان لا يهمك أن تدعني أذهب معك ... إذن ؟ لم نجعل أنفسنا نتألم ؟ .

وأضافت بارهاق : « كما لو أن الوقت وقت ذلك » .

(...)

وسألت : - هل نذهب ؟

- لا .

ولما كانت أشد إخلاصاً من أن تخفي غريزتها ، فقد عادت إلى رغباتها بعناد قطة كانت غالباً ما تقيظ كيو . كانت قد ابتعدت عن الباب ، لكنه أدرك أنه كان يرغب باجتيازه مادام على يقين من أنه لن يجتازه .

- ماي ، هل ستفترق فجأة ؟ .

- هل عشت كامراً بحاجة للحماية ...

بقي كل منها واقفاً في مواجهة الآخر ، لا يعرفان ما يقولان ، ولا ير بالصمت ، عارفين كلاهما أن الزمن الذي يمضي قد أفسد هذه اللحظة ، وهي أخطر لحظات حياتها : لم يكن مكان كيوهنا ، وإنما في الجنة ، وكان نفاذ صبره وراء كل ما كان يفكر به .

ودلته على الباب بوجهها .

ونظر إليها ، وأخذ رأسها بين يديه ، وشده بعذوبة إليه دون أن يقبلها . كان بوسعه أن يضع في عناق الوجه هذا كل ما تشتمل عليه حركات الحب الرمن حنان وعنف متمزجين . وأخيراً تباعدت يده .

وانغلق البابان . كانت ماي تتابع الإصغاء ، كما لو كانت تنتظر أن ينغلق باب ثالث لم يكن له وجود ، - الفم مفتوح ومبلول ، ثمل من الحزن ، وقد اكتشفه إذا كانت قد أشارت له بالذهاب وحده فلأنها كانت تفكر بأنها اللفتة الوحيدة يمكن أن تجعله يقرر اصطحابها معه .

ولكن كيو ، وقد انطلق وحيداً في الشارع ، يشعر من جديد بالقوة التي تشد

ماي :

لم يكن الانفصال قد خلع كيو . على العكس : كانت ماي أقوى في الشارع - باعتبارها قبلت - مما كانت عليه في مواجهته ، معارضة له . ودخل االصينية ، مدركاً تماماً ذلك ، ولكن بلا مبالاة . « هل عشت كامراً بحاجة للحماية ؟ ... » بأي حق يمارس حمايته المشقة على المرأة التي قبلت حتى أن يده وباسم ماذا كان يتركها ؟ هل كان على يقين من أنه لم يكن في ذلك ثار ما ؟ لا شك ماي كانت لا تزال جالسة على السرير ، يستحقها عذاب لا حاجة به إلى تسيكولوجي ...

وقفل راجعاً يهرول .

كانت الغرفة فارغة : فقد خرج أبوه ، وما تزال ماي في الغرفة . وقبل أن توقف ، وقد مسحته أخوة الموت ، مكتشفاً إلى أي حد يظل الجسد ، أمام

التكريس ، عرضياً رغم هيته . كان يفهم الآن أن قبول جرّ الكائن الذي نحب إلى الموت قد يكون الشكل الأشمل للحب ، الشكل الذي لا يمكن تجاهزه .
وفتح الباب .

فرمت بسرعة معطفها على كتفيها ، وتبعته دون أن تقول شيئاً .
وما إن وصلا مكان الاحتجاج حتى تصرع ماي ويعتقل كيو . بعد ذلك ، وعند تنفيذ الإعدام ، يبلغ كيو السم الذي يحمله معظم القادة الثوريين معهم توقعاً لهذا الاحتمال ، ويقتل نفسه خلاصاً من التعذيب ، وفي لحظة الموت ، يلتقي ثانية كلياً ودون أي تحفظ في آن واحد ماي ورفاق المعركة الآخرين :

أغلق كيو عينيه (. . .) لقد رأى كثيراً من الناس يموتون ، وكان قد فكر دوماً ، تساعده على ذلك تربيته اليابانية ، أن من الجميل أن يموت المرء من موته ، من موت يشبه الحياة . غير أن الموت سلب ، أما قتل النفس فهو فعل . ما إن سيأتوا لسحب أول واحد من رفاقه حتى يقتل نفسه بوعي كامل . ويتذكر ، متوقف القلب ، أسطوانات الفونوغراف . الزمن الذي يحتفظ الأمل فيه بمعنى ما ! لن يرى ماي ثانية ، والألم الوحيد الذي يشعر بالضعف إزاءه الله بها ، كما لو أن موته كان خطأ : وفكر بسخرية مكتئبة « ندم الموت » . لا شيء يشبه ذلك إزاء أبيه الذي أعطاه الانطباع دوماً بالقوة لا بالضعف . لقد خلصته ماي منذ أكثر من عام من كل عزلة إن لم يكن من كل مرارة . والمهرب الموجه إلى حنان الأجساد الذي انعقد أول مرة ينبعث للأسف ! ما إن كان يفكر بها ، وهي التي غادرت عالم الأحياء . . . وأن يكتب لها « يجب أن تنساني الآن . . . » لم يكن إلا قاتلاً لها وربطاً إياها إليه أكثر . « وهذا يعني القول لها أن تحب رجلاً آخر » . آه ياللسجن ، يامكاناً يتوقف فيه الزمن ، - ليتابع مجراه في مكان آخر . . .

إلى جانب هذا الاتحاد الكامل بين كيو وماي الذي لا يمكننا فيه أن نفصل العلاقة الخاصة عن النشاط الثوري بأي وجه ، إلى جانب هذه الكلية المنهجية ، فإن العلاقة الأخرى الموصوفة في الرواية بين الرجل والمرأة ، أي علاقة فيرال وفاليري (إذ ليس ثمة سوى بعض الالامحات إلى العلاقة الغرامية بين تشين والعاشرات) هي بالطبع علاقة

منحطة مستلبة القيمة ؛ وليس ثمة ما يدهش في ان استلاب قيمتها يؤدي
الإنساني بالضرورة إلى تغير في طبيعة العلاقة . فلم يعد هناك أي سيطر
للرجل . إن فاليري تنمرد ، ولكي تهن فيرال ، فإنها تضرب له موعد
الكناري في باحة الفندق في نفس الوقت الذي ضربت فيه موعداً لشخص
العالم نفسه . ولن تأتي فاليري إلى الموعد المضروب ، وسيجد الرجلان نفه
لوجه ، مضحكين ، يتبعهما خادماهما اللذين يحملان القفصين مع طائري
وسيملاً فيرال لكي يثار غرفة فاليري بالطيور أثناء غيابها . ليس ثمة
التمة ؛ غير أنه لم يعد لها أية أهمية : فالعلاقة تتلاشى في السخريه
ومع ذلك فإن علاقة السيطرة الغرامية كانت في الفاتحون وفي الطريه
على مستوى الحياة الخاصة ، القيمة المثلث التي تسمح لغارين وبيركين أن يؤد
وأن يشعرا بوجودهما .

إن الموت ، إلى جانب الحب ، حدث مقوم آخر في وجود شخصيا
الرئيسيين . وعند ذكرنا للحظة التي يعثر فيها كيو وهو يتلع السم على حضور
قدر من الحدة ، فقد كنا نشير إلى الدلالة والوظيفة اللتين يملكهما الموت بالنسبة
الشرط الإنساني ، وهما دلالة ووظيفة مختلفتان بل ومتعارضتان مع دلالة و
بالنسبة لغارين وبيركين في الروايات السابقة . فالحق أن الموت في روايتي
الطريق الملكي كان هذا الواقع الذي لا مفر منه والذي يجعل كل القيم اليوا
بالعمل هشّة ومؤقّنة ، الذي كان يحقّ بأثر رجعي كل هذه القيم ويعيد
اللاشكل والعزلة المطلقة ، في حين أنه يؤلف على العكس في الشرط الإنساني
التي تحقق تحقيقاً شاملاً الوحدة العضوية مع العمل والجمع مع الرفاق الآخر
الموت في الروايات السابقة يقطع كل الروابط بين الفرد والمجموعة ، أما
الإنساني ، فهو يؤمن التجاوز الحاسم للعزلة . ومن بين الشخصيات التي تج
الثورية بالمعنى الحقيقي للكلمة ، نلتقي ضريين من الموت موصوفين لنا ،
وموت كيو . لقد سبق أن تحدثنا عن موت الأخير : سيموت كيو وهو يعثر
فحسب بل وعلى كاتو أيضاً ، وعلى رفاقه ولا سيما على معنى نضاله ووجو

لذلك فإن موته ليس نهاية لأن حياته ومعركته ستستعادان من قِبل كل الذين سيتابعون العمل من بعده :

كان قد قاتل من أجل ما كان مشحوناً ، في زمنه ، بأقوى المعاني وبأكبر الآمال ؛ وسيموت بين أولئك الذين ودّ لو عاش معهم ؛ سيموت شأن كل هؤلاء الرجال النائمين ، لأنه أعطى حياته معنى . وماذا كانت تساوي حياة لا يقبل أن يموت من أجلها ؟ . ومن السهل أن يموت المرء عندما لا يموت وحيداً . موتاً مشبعاً بهذا الارتمجاف الأخوي ، مجلس المهزومين ، حيث كانت حشود من البشر تتعرف شهداءها ، خرافات دموية تبتكر منها الخرافات الذهبية ! وكيف لا يسمع المرء ، والموت ينظر إليه ، وشوشة التضحية الإنسانية التي تصرخ فيه أن القلب الرجولي للرجال ملجأ حق الموت يساوي العقل ؟ ...

لا ، يمكن للموت أن يكون فعل نشوة ، والتعبير الأقصى عن حياة يشبهها هذا الموت شبهاً كبيراً ؛ وكان ذلك يعني الخلاص من هذين الجنديين اللذين يقتربان مترددين . وسحق السم بين أسنانه كما سبق أن طلب ذلك ، بينما كان لا يزال يستمع إلى كاتو يسأله بقلق ويمسه ، وفي اللحظة التي كان فيها أن يتعلق به ، محتقناً ، شعر بكل قواه تتجاوزها ، ممزقة فيما وراء نفسه تحت تأثير اختلاجة عنيفة .

كذلك ، فإن موت كاتو هو اللحظة التي يلتحق فيها بأكبر قدر من الحدة بالجماعة الثورية . كان إلى جانبه مناضلان صينيان ممددان ، مدعورين من صفارة القطار الذي كان تشانغ كاي - تشيك يأمر منه برمي السجناء أحياء . وناولهما كاتو ، بلفتة أخوية رفيعة ، السم الذي كان معه . لكن أحدهما ، وهو مجروح في يده ، يدع السم يسقط منها . من الممكن أن نظن أنه لم تكن للفتة كاتو أية فاعلية . ولكن الأخوة ، فيما وراء الواقع المادي ، كانت أقوى وأكثر حضوراً من أي وقت مضى . إذ لم يعد رفيقاه الصينيان يشعران بنفسيهما وحيدتين :

كانت أيديهما تمس يديه . وفجأة أخذت إحدى الأيدي يده ، وشدتها ، واحتفظت بها .

وقال أحد الأصوات :

- حتى لو لم نجد شيئاً ...

غير أنه تم العثور على السم ، وتخلص رفيقه من التعذيب ، واقتيد كاتو إلى القطار . وربما كانت هذه اللحظة أشد لحظات القصة حدة وجلالاً . كان يعبر المشهد عاطفاً بأخوة كل السجناء الآخرين ، الجرحى ، المشدودين إلى الأرض ، والمكرهين للمصير نفسه ..

... ألقى الفانوس ظل كاتو الذي بات الآن شديد السواد على النوافذ الليلية الكبيرة ؛ كان يمشي بثقل محملاً ساقاً ثم أخرى ، متوقفاً بسبب جروحه ؛ وحين اقترب تمايله من الفانوس ، تلاشى شبح رأسه في السقف . كانت ظلمة القاعة كلها حية ، تتابعه بنظرها خطوة خطوة . وبلغ الصمت حداً أن الأرض كانت تدوي كلما مسها بقدميه مساً ثقيلاً ؛ وكانت كل الرؤوس ، توقع من أعلى إلى أسفل ، متابعة إيقاع مسيره ، بحب ، وذعر ، واستسلام ، كما لو أن كلاً منها ، رغم الحركات المشابهة ، يكشف نفسه وهو يتابع هذا الرحيل الصاخب . بقي الجميع مرفوعي الرأس : ثم انغلق الباب .

وبدا صوت تنفس عميق ، يشبه تنفس النوم ، يتصاعد من الأرض : كان كل أولئك الذين لم يموتوا بعد ، يتنفسون عبر أنوفهم ، وقد التصقت فكاههم قلقاً ، قد سكنوا ، منتظرين الصفارة .

وهكذا نرى أن موضوع الشرط الإنساني ليس مجرد تأريخ أحداث شغبهاي ؛ إنه أيضاً وفي المقام الأول ، هذا التحقق الرائع للجماعة الثورية في هزيمة المناضلين واستمرار حياة هؤلاء في النضال الثوري الذي يستمر بعد موتهم . ومن ثم ، فإن المصير اللاحق للشخصيات الأخرى يتحدد بالعلاقة مع هذا النضال . ستستعيد المعركة اثنين منها : هيملريش وتشين . كان الأول يتردد طيلة حياته بين واجباته نحو زوجته وطفله ، وهما ضحيتان سليبتان عاجزتان عن الدفاع عن نفسيهما في عالم بربري وظالم ، وبين تطلعاته الثورية ؛ وسيتم تحرره بواسطة القمع الذي إذ أودى بحياة زوجته وطفله ، يعيد له الحرية التي لم يكف عن أن يحلم بها ويسمح له بالانخراط كلياً في العمل .

أما بالنسبة لتشين الذي حاول مرتين ، بدعم شبه رسمي من جماعة الثوريين ، تنظيم اغتيال تشانغ كاي - تشيك ، والذي أصيب خلال المحاولة الثانية والذي يتحدر ، فإنه يجد نفسه وحيداً بصورة كلية في اللحظة التي كذب فيها القنبلة والتي يموت فيها ، وإعياً أن « موت تشانغ كاي - تشيك نفسه قد أصبح بالنسبة له بلا معنى » في هذا العالم . إن موت تشين ، على المستوى المباشر ، هو موت غارين ويريكن ، لكننا سنعلم في نهاية الرواية أن تلميذه بي ، الذي كان يأمل أن يستمر بواسطته عمله الفوضوي ، قد ذهب إلى روسيا والتحق بالشيوعيين . وهكذا فإن فعل تشين نفسه والوحدة الكلية التي وجد نفسه مقذوفاً إليها لحظة الموت قد تم تجاوزهما وإدراجهما في العمل التاريخي .

ثلاث شخصيات ستغادر مدار العمل : فجيروز الذي قطع موت كيو بالنسبة له كل رابطة مع الثورة ، يعود إلى الحلولية السلبية للثقافة الصينية التقليدية ؛ أما فيرال فيجد نفسه مطروداً من قبل تجمع أصحاب المصارف والمديرين الذين يسلبونه عمله⁽²³⁾ ؛ أما كلايك فإنه ، وقد أرغم على البقاء في ملجأ من القمع الذي يستهدفه باعتباره قد ساعد كيو ، يتنكر في زي بحار وسيجد في التنكر الدلالة الحقيقية لحياته .

بقي المقاتلون ، ماي ، ووراءها بي وهلمريش الذين يتوجب علينا التوقف عندهم قليلاً . تقول لنا القصة ببساطة إنهم ثلاثتهم قد ذهبوا إلى الاتحاد السوفياتي ، كئيباً يتابعوا منه المعركة ، وأنهم سيعودون بعد ذلك إلى الصين باعتبار أن بناء الاتحاد السوفياتي وانجاز الخطة الخمسية قد أصبحا « السلاح الرئيسي لصراع الطبقات » في الوقت الحالي .

أي أن الموقف النظري للارو في اللحظة التي كتب فيها الرواية ليس تروتسكياً وإنما على العكس أقرب إلى الموقف الستاليني . كما أن الفصلين اللذين يعبران عن هذا الموقف ، أي العشرين صفحة من القسم الثالث الذي يجري في هانغ - كيو وكذلك

(23) سيثبت سانت اكزوبيري ذلك أيضاً . ففي العالم كما هو ، يعد الفاتحون الطريق للكتنوقراطيين الذين يستبعدونهم ويحلون محلهم .

الصفحات الست الأخيرة من الكتاب ، أكثر تجريداً وتعميماً من باقي القصة وتشكل إلى حد ما جزءاً غريباً عليها ومضافاً إليها⁽²⁴⁾ .

وإذا كانت وحدة الرواية لا تتأثر من هذه الإضافة ، وإذا كانت الشرط الإنساني تبقى رواية متماسكة ومتحدة بصورة قوية ، فذلك لأن هذه المقاطع قبل كل شيء تكاد لا تؤلف عشر الكتاب ؛ لا بل حتى هذا العشر ليس مكرساً بأكمله للتعبير عن هذا الموقف النظري .

وبإيجاز ، فإن أيديولوجية مالرو الصريحة لا تحتل في الشرط الإنساني سوى مكانة ضئيلة ، في حين أن المنظور غير الأرثوذكسي لثوري شنغهاي يؤلف المنظور الموحد الذي كتبت فيه القصة . كما أن مالرو في كل من هذين المقطعين مرغم على الانتقال بين موقفين يصعب التوفيق بينهما . سيقوم بذلك في الفصل الذي يجري في هانغ - كيو ، وذلك بإشارته إلى شكوك فولوغين ، ممثل الأهمية ، الذي كان منزعاً أكثر مما كان يبدو عليه

وهي شكوك كانت تتأكد مادياً نظراً لأن فولوغين ، رغم تصريحه بمعارضته لكل اغتيال فردي ولا سيما اغتيال تشانغ كاي - تشيك الذي اقترحه تشين عليه ، يترك هذا على كل حال يذهب ، سافقاً بذلك على عمله الأرهابي .

وسيعبر مالرو عن ذلك أيضاً عند نهاية الكتاب عند عرضه لسيكولوجية ماي التي ، بانضمامها للحزب وللأهمية ، إنما اندمجت في نضال يتوجب عليه من حيث المبدأ أن يستعيد ويدمج به نضال ثوري شنغهاي ؛ ماي التي ستبدأ من جديد ، هكذا يجري افهامنا ، حياة جديدة ، لكنها تفعل ذلك ، كما تقول لنا هذه الجملة الأخيرة « بلا حماس » ، مثقلة القلب ودون أن تحلّ ، كما هو واضح ، مشكلاتها :

(24) وهنا ظاهرة كثيرة التكرار في تاريخ الأدب ، تنتج عن ادخال القناعات الأيديولوجية للكاتب في الإبداع الخيالي الذي يتزع إلى اتباع قوانينه الخاصة وإلى الاتجاه نحو تماسكه الخاص ؛ إن المؤرخ الاجتماعي للأدب يستطيع أن يستشهد بحالات مماثلة في مبدعات كبار كتاب (وعلى سبيل المثال في مبدعات غوته أو بلزاك) .

قالت بكبرياء مريرة «لم أعد أبكي الآن قط» .

إن مالرو في روايتي الفاعحون و الشرط الإنساني ، رغم كتابته أول روايتين فرنسيتين عن الثورة البروليتارية في القرن العشرين ، لا يتهاى مع ذلك في الحزب الشيوعي الذي يقود هذه الثورة . ولقد أمكننا في الحقيقة أن نرى أن القيم الأساسية التي تبني عالمي الكتائين كانت مختلفة عن قيم هذا الحزب ، رغم أنه كانت للحزب فيها قيمة إيجابية ، وأن الانتقال ، كما هو واضح ، من رواية غارين إلى رواية جماعة ثوريي شنغهاي قد ألفت خطوة هامة باتجاه منظور ثوري .

وبالمقارنة مع هاتين الروايتين ، تسجل روايتنا زمن الاحتقار و الأمل تغييراً هاماً : القبول الكامل بالحزب الشيوعي .

ونشر مع ذلك إلى أن بنية العالم ليست متماثلة في هاتين الكتائين .

زمن الاحتقار هي قصة حلقة من النضال الثوري الذي جعل الكرامة الإنسانية والجماعة المباشرة ومصالح الإنسان والعالم في حيز الإمكان ، يتميز فيها الحزب الشيوعي بشكل طبيعي وضمني بوصفه ينظم ويقود هذا النضال ، في حين أن الحزب في الأمل يتميز بشكل واع بوصفه منظمة تحقق الانضباط العسكري للمعركة ضد تطورات الشعب العفوية بشكل عام والبروليتاريا بشكل خاص .

ويبدون أن من الممكن أن نميز بالطريقة التالية القصص الأربع التي تتخذ ضمن مبدعات مالرو موضوعاً لها الثورة البروليتارية :

الفاعحون هي رواية العلاقات بين الفرد الإشكالي⁽²⁵⁾ - غارين - والثورة التي تسمح له بطريقة مؤقتة وهشة أن يعطي معنى أصيلاً لوجوده .

أما الشرط الإنساني فهي رواية العلاقات بين الجماعة الإشكالية لثوريي شنغهاي

(25) لاستبعاد أي سوء تفاهم ، لنقل على وجه الدقة أننا نستخدم كلمة شخصية إشكالية لا بمعنى « من يطرح مشكلات » وإنما بمعنى الشخصية التي يضعها وجودها وقيمتها أمام مشكلات لا حل لها ولا يمكن لها أن تعيها وعياً واضحاً ودقيقاً (وهذه الصفة الأخيرة تفصل البطل الروائي عن البطل التراجيدي) .

الذين وجدوا بشكل نهائي ، بوصهم أفراداً ، دلالة أصيلة لوجودهم في المعركة وفي الهزيمة ، وبين مجموع العمل الثوري الذي جعل تكتيك الأهمية الشيوعية ضمنه من موتهم وهزيمتهم أمرين لا مفر منها .

زمن الاحتقار هي رواية العلاقة غير الإشكالية للفرد كاسنر مع الجماعة غير الإشكالية للمقاتلين الثوريين ، ويشكل ضمني ، مع الحزب الشيوعي الذي يؤلف جزءاً منها ويقودها .

وأخيراً الأمل التي تتخذ موضوعاً لها العلاقة غير الإشكالية بين الشعب الإسباني والبروليتاريا الأهمية وبين الحزب الشيوعي المنضبط والمعارض للعبودية الثورية .
يشير هذا التعداد دفعة واحدة نوعين من الأسئلة : النوع المتعلق بالانتقال من الوقوف على مسافة من الحزب الشيوعي إلى قبوله دون أي تحفظ ، والنوع الخاص باختفاء البطل الإشكالي ، ومعه ، الشكل الروائي تحديداً .

تبدو المسألة الأولى أولاً كما لو كانت واقعة من طبيعة بيوغرافية وسيكولوجية لا يمكننا أن نقدم عنها أي توضيح . إلا أنه ليس من المستبعد أن نكون هنا إزاء ظاهرة أعمّ تتجاوز مجرد سيرة الكاتب . إن الشرط الإنساني التي نشرت في عام 1933 قد كتبت قبل هذا التاريخ في حين أن زمن الاحتقار كتبت في عام 1935 . وبين الكتائين يقع استلام الوطنية الاشتراكية للسلطة في ألمانيا والذي كانت له آثار عميقة في أوساط مثقفي وسياسي اليسار الأوربي . فكثير من المناضلين قد رأوا أن متطلبات النضال ضد الفاشية بعد استلام السلطة هذا كانت ترغمهم على أن يُنحُوا تحفظهم إزاء الحزب الشيوعي جانباً ، لا سيما وأن هذا الحزب ، وقد هجر نظرية وسياسة « الاشتراكية الفاشية » ، كان يتجه بدءاً من عام 1934 نحو سياسة النضال ضد الفاشية والجبهة الشعبية .

ولكي نقصر على الأسماء المعروفة دولياً من اليسار المستقل والمعارضة الشيوعية ، فقد كان ثمة ، إلى جانب مالرو ، شخصيتان مهمتان في الحياة الثقافية ، جورج لوكاتش وإيليا اهرنبورغ ، تنضبان ، أمام تصاعد الهتلرية قبيل 1933 ، إلى مواقف الحزب الرسمية ، كما أن أحد قادة المعارضة الروسية الرئيسيين ، كريستيان

راكوفسكي ، كما يفعل الشيء نفسه في عام 1933 .

من الطبيعي أنه كان لهذا التقارب الذي ربما تحقق ، خارج هذه الأسماء الأربعة المعروفة دولياً التي أتينا على ذكرها ، لدى عدة آلاف من المناضلين قليلي الشهرة أو المجهولين في كل حالة فردية مظهراً خاصاً ، باعتبار أن كلا من هؤلاء المناضلين قد احتفظ بتحفظاته الصريحة نسبياً إزاء المذهب أو الفكر « الرسمي » . وحتى لو اقتصرنا على الأسماء المذكورة أعلاه ، فمن الواضح أن المنظرين ، لوكاتش وراكوفسكي ، كان يحتفظان ، على صعيد كتاباتها وإيمانها الصريح بتحفظات أقوى بكثير من تلك التي يحتفظ بها الكاتبان إيليا اهرنبورغ ومالرو .

يجب إذن دراسة آثار تطور الهتلرية واستلام هتلر للسلطة على المثقفين الماركسيين وشبه الماركسيين عن كثب شديد لنعرف إلى أي حد كان تطور مالرو مجرد واقعة بيوغرافية أو تجلياً لتزعة أعمق مطابقة لبعض تيارات الوعي الجماعي .

على مستوى الشكل الأدبي ، يبدو لنا أن اختفاء البطل الإشكالي يؤدي بالطبع إلى هجرة البنية الروائية المحضنة ؛ وهكذا ، ليست زمن الاحتقار ولا الأمل روايتين بالمعنى الضيق للكلمة ، بل شكلين وسيطين بين الملحمي والغنائي⁽²⁶⁾ . إن غياب خفة القصيدة الغنائية و « القصة » التي تبني الرواية في آن واحد في هذين المبدعين لم يعد يسمح إلا بشكل حلقة موجزة معزولة أو مكررة يمكنه وحده أن يتلافى في آن واحد اللاتماسك والتجريد .

هوذا فيما يبدو لنا السبب الذي غدت به زمن الاحتقار قصة طويلة و الأمل سلسلة من الحلقات تبدو الروابط فيما بينها على حظ من التراخي .

تتألف زمن الاحتقار من ثلاثة أجزاء ربط بعضها إلى البعض الآخر بشكل وثيق دون أن تشكل رواية على كل حال . من الممكن أن نتميز هذا النص بوصفه قصة طويلة

(26) الملحمي باعتبار أن تأكيد المصالحة بين الفرد والجماعة يستهدفه ويطلب به ، أما الغنائي ، فهو حاضر بوصفه مظهراً متمماً للطابع المفترض رغم كل شيء وغير العضوي لهذه المصالحة .

ذات نزعة غنائية ، ولقد صغنا من قبل الفرضية القائلة ان إيجاز القصة شأن طابعها الغنائي يصدران عن المسافة بين الموضوع المقصود ، والوحدة الكاملة للفرد والجماعة ، والمضمون الحقيقي للكتاب الذي لا تظهر فيه هذه الوحدة إلا بوصفها نتيجة نهائية لمعركة تبدو خلالها موضع تهديد عديداً من المرات ، (في حين أن القصيدة الملحمية الحقة لا يمكن أن تحتل أي تهديد من هذا النوع) .

وكما قال لوكاتش : « إن القصيدة الملحمية لا تعرف سوى الإجابات ولا تطرح أسئلة » ، بيد أن قصة مالرو هي ، في جزء كبير منها ، قصة سؤال يستمر إلحاحه على امتداد الكتاب حتى ولو تم في النهاية التغلب عليه . والحق أننا ، في الأساس ، أملم قصة قبل - ملحمة إذا جاز لنا القول ، تقع في اللحظة التي يوشك فيها « إله » كما يقول مالرو ، أو ، وهو الأمر نفسه على صعيد النقد الأدبي ، القصيدة الملحمية أن تولد . ثم اننا نملك عن طبيعة وعالم هذه القصة نصاً هاماً بوجه خاص نظراً لأنه يشكل مقدمة موجزة كتبها مالرو نفسه ، ويمكن اعتباره نوعاً من بيان أدبي .

يعبر مالرو في هذا النص في الحقيقة عن وعيه بالوقوف مع هذه القصة على منعطف بين شكلين من الأدب القصصي : شكل الرواية ذات البطل الفردي والإشكالي ، والشكل الذي ينتمي إليه مبدعه الجديد والذي يصفه خطأ في نظرنا كشكل تراجيدي في حين أننا في الحقيقة إزاء عالم عظمة الإنسان الشاملة وغير الإشكالية التي نتجت عن إمكانيته في إيجاد علاقة عضوية مع الجماعة والمحافظة على استمرار هذا العلاقة .

وإذا بدت لنا كلمة تراجيدي غير مناسبة ، فإننا نعتقد بالمقابل أن مالرو على حق ، أساساً ، حين يميز هذين الشكلين الأدبيين باعتبار أحدهما شكل فردانية كتاب وفناني القرن العشرين كفلوير أو فاغنر ، المتجهين خاصة نحو العالم الداخلي والاختلافات الفردية ، والشكل الآخر الذي يلحق به ، خطأ أو صواباً ، أسماء أسخيلوس وهوميروس وشاتوبريان ونيتشه بل وحتى دستوفسكي ، بوصفه الشكل الذي ينزع فيه الفن إلى توعية الناس « بالعظمة التي يجهلونها في أنفسهم » . ومن البدهي أن الكتاب يصنف ضمن هذه الفئة الأخيرة .

بعد أن حدد على هذا النحو موقع كتابه ضمن نوع من الترميز التاريخي للأشكال الروائية ، يعدّ مالرو المركبات المقوّمة لعالم كتابه يقول لنا عنه انه لا يتضمن سوى شخصيتين : « البطل ومعنى الحياة عنده » وأنتا لا نجد فيه الصراعات الفردية التي « تسمح للرواية أن يكون لها تعقيدها » ؛ إن هذه المركبات هي : « الإنسان ، الجماهير ، العناصر ، المرأة ، المصير » .

يبدو لنا هذا التحليل مقبولا ؛ لنشر إشارة بسيطة إلى أن أحد العناصر الرئيسية المقوّمة لعالم الروايات الأولى ، أي الموت ، لم يعد مائلا في هذا المبدع وأن مالرو كان على حق باستبعاده سواء من التعداد الذي قام به لهذه العناصر في المقدمة أو من كيان القصة وذلك بمقدار ما إن الفرد - كما سبق وقلنا في القسم الأول من هذه الدراسة - حين ينجح بالاندماج بطريقة عضوية في عالم تحكمه قيم فوق - فردية - سواء كانت هذه القيم متعالية أو محايثة ، وسواء كان المقصود الاله أو الجماعة الإنسانية - يفقد الموت ، لا حقيقته التطبيقية بالطبع ، وإنما دلالته الأولوية .

لنشر كذلك إلى فكرتين هامتين على وجه الخصوص ، تم التعبير عنهما في هذا النص :

أ) إن عالم الإنسان المرتبط عضويا بالجماعة ، عالم الوحدة المستعادة الذي لم يعد يمكن أن يتركز حول سيكولوجية الاختلافات الفردية وأصالة البطل يصير بالضرورة في حقبتنا عالم العمل والمعرفة .

ب) يعتقد مالرو ، إذ يصف إنسانية المناضل الشيوعي كامسر ، ويعد أن قطع بسبب ذلك بالذات علاقته مع التقاليد الشعرية ومع كتاب القرن الثامن عشر والتاسع عشر ، أنه عثر ثانية على تقاليد العصور العظيمة التي اتّسمت باندماج الأفراد في الكلية ، كما تجلّت في تقاليد الشخص المسيحي ، والامبراطورية الرومانية ، وجنود جيش الراين .

إن تلخيص هذا النص التمهيدي يعني أصلاً رسم البنية الجوهرية لعالم يصفه مالرو باعتباره عالم الأخوة الرجولية .
لنتناول القصة الآن .

يقص علينا الكتاب قصة المثقف الشيوعي كاسنر الذي ، إذ قرر الذهاب إلى بيت محاصره الشركة النازية لتمزيق قائمة أسماء نسيها فيه أحد الرفاق المهملين ، تمّ توقيفه ثم حبسه في معسكر اعتقال . وبعد أن يطلق سراحه بفضل تدخل مناضل آخر متتحلاً اسمه عفواً أو بناء على أمر من الحزب (وهو أمر لن نعرفه تمام المعرفة) ، يذهب إلى براغ ويلتقي فيها زوجته ، وطفله ، ورفاقه الآخرين الذين يستأنف المعركة معهم . إن الحلقات الثلاث المقوّمة للقصة هي على التوالي ، حلقة معسكر الاعتقال ، وحلقة الرحلة بالطائرة ، وحلقة الوصول إلى براغ .

لقد قال لنا مالرو ان الكتاب لا يشتمل إلا على شخصيتين : البطل ومعنى الحياة عنده . وهذا صحيح مادام المقصود ثيمة الكتاب الجوهريّة مرئية ضمن منظور البطل . ولكن معنى الحياة يتهاى بالنسبة لهذا الأخير في ضعف أو في استمرار علاقاته مع الجماعة الثورية (التي يجسدها في هذا الكتاب ، بخلاف كتب مالرو الأخرى بما في ذلك رواية الأمل ، بشكل طبيعي ودون أية مشكلة ، الحزب الشيوعي) في أخرج اللحظات (لحظة حبسه في زنزانة وتسليمه وحيداً للجلادين النازيين) .

المقصود إذن أن نعرف إلى إي حدّ يمكن للأخوة الرجولية التي تشد كاسنر إلى رفاقه ، وعبرهم إلى الإنسانية والعالم ، أن تحافظ على سلامة حضوره في عزلة المعسكر ، في مواجهة الشرطة التي تأتي لتعذيبه والتي يمكنها في كل لحظة أن تقتله والتي ستقتله على وجه الاحتمال الشديد في حين أنه لا يملك في مواجهتها سوى هويته المزيفة التي لا تكاد تصدق وقوة مقاومته الجسدية والمعنوية ؛ لندقق كذلك أنه لا علاقة لمقاومته الجسدية والمعنوية بالموقف الفردي للأبيقوري الذي يواجه حقيقة العالم الإنساني والكون باستقلالته ، وأنها تعتمد فقط على وعي الرابطة مع الناس الآخرين ؛ تلك هي إمكانية شعور المرء دائماً بأن العالم هو بيته وهي إمكانية تضعف في الحقيقة وتنزع إلى الاختفاء ما إن يشعر الفرد على العكس فيه بنفسه وحيداً وغريباً .

إن الجملة الجوهريّة في القصة هي تلك التي يسمّعها كاسنر في الحلم تلفظ من قبل الجمالين التار تحت سماء منغولياً :

« وإذا كانت هذه الليلة ليلة القدر ... - فسلام عليها حتى مطلع الفجر ... »

وذلك لأنه يجد نفسه هو الآخر ، في زنزائته ، مستغرقاً في ليلة ربما ستكون بالنسبة له ليلة القدر ، ورغم أنه ، شأن الجمالين ، على يقين من مطلع الفجر القريب ، فإنه ، شائهم ، ليس على يقين أبداً من أنه سيكون موجوداً هناك لرؤيته . فهل سيملك في هذا الوضع قوة استعادة جملة الجمالين ، والقبول ، مهما حصل ، بالأحداث ؟

إن كل الجزء الأول من الكتاب عبارة عن نوسان مستمر بين الشعور بالهجر والعزلة وبين الشعور المعاكس بحضور جماعة المقاتلين الرجولية .

نوسان يحدّه قبل كل شيء الجو المباشر واستعداد جسده . فعين يستمع من بعيد إلى خطوات جلاديه ، وصوت ضرباتهم في الزنزانة المجاورة ، وتأوهات رفيقه المعذب ، يشعر بنفسه وحيداً ومتراخياً ؛ ولكن حين يصل الجلادون إلى زنزائته ، ويبدأون ضربه فإن مقاومته تؤكد نفسها ويستعيد من جديد قواه الحية . وفيما بعد ، وقد عاد إلى العزلة من جديد ، وبعد عدة لحظات « كانت الراحة أول أحاسيسه » خلالها ، يشعر كاسنر مرة أخرى بارادته تتلاشى :

كانت قوته ، وقد باتت طفيلية ، تفضيه بعناد . لقد كان حيوان عمل ، وكانت الظلمات تخلصه من الارادة .

كان لابد من الانتظار . هذا كل شيء . أن تستمر . أن تعيش يقظاً كالمسلولين ، كالمحتضرين ، مع هذه الارادة العنيدة والدفينة كوجه في أعماق الظلمات .

وإلا فالجئون .

كذلك ، حين يريد الانتحار في لحظة ضعف ويفكر بالزمن اللازم له كيما يسرّ ظفره بواسطة الجدران بحيث يسعه الاستفادة منه لفتح عروقه ، يكفي أن يلقي إليه بجلادوه بحبل في الزنزانة بأمل دفعه على الانتحار كيما تعود إليه كل قواه وكى يغدو قلقه الحقيقي الوحيد أن يعرف ما إذا كان رفاق آخرون له في الزنزانات المجاورة يتعرضون لخطر الاستسلام لضغط الجلادين .

وحين يحدث له في وحدته أن يتكون لديه فجأة انطباع مقلق ويتعذر دحضه بأن

امراته ماتت ، وأنها هجرته ، فقد كان لا بد له من أن يتصرف ، أن يقوم بالدوران في الزنزانة عدة مرات وأن يعدّ حتى المائة بين المرتين اللتين يمر فيها الحارس ، كذا يعثر ثانية على القناعة بأنها تعيش ويأن جماعته تستمر في الوجود .

سيتملّ حضور الرفاق في السجن أيضاً في جهوده كي يقيم بضربه على الجدران الصلة مع المعتقلين الآخرين ، وفي الضربات التي يقوم بها جاره والتي ينتهي به الأمر إلى إدراكها ، وفي صعوبة فهم رسالة هذا الجار ، وفي الأهمية التي يكتسبها هذا الفهم ، وفي وعي الأخوة التي تربطه إلى هذا الرفيق الذي يكتشفه الحراس ويقتادونه . إنه يعبر عن نفسه أيضاً بالكتابات التي خلفها على الجدران أولئك الذين كانوا معتقلين قبله في نفس هذه الزنزانة ، كتابات عبروا فيها عن خورهم ، وشجاعتهم ، وإرادتهم في الاستمرار في النضال والتي يضيف إليها كتابته الموجهة فردياً لكل معتقل في المستقبل :

« نحن معك »

بين حدّي هذا التناوب ، هناك الانهيار والتهديد بالعدم وبالجنون من جهة ، والشجاعة وقبول المصير من جهة أخرى ، ويتوقف القرار الأخير في النهاية على إمكان كاسنر أو عدم إمكانه أن يجي في نفسه الوعي بالمعركة التي يخوضها في العالم كله والتي خاصتها خاصة في الثورة الروسية التي شارك بها قديماً ، أولئك الذين تربطه إليهم أخوة رجولية قادرة وحدها على إعطائه معنى لوجود الرجال . إن غيّلته تمثّل له العدو في شكل :

نسر محبوس معه في قفص ، كان ينتزع منه قطعاً من لحمه كلما نقره بمنقاره الحاد ، دون أن يكف عن النظر إلى عينيه اللتين يشتهيها .

نسر يتعد كلما جعلته الموسيقى الداخلية التي تغمره في حلمه ، يستعيد المعركة والأخوة . إنه يرى المناضلين الجرحى ، أو القتلى ، أو ، على العكس ، المنتصرين ، ويفكر ببرود ولا إنسانية هذا العالم الذي يناضل ضده معهم ، عالم يحكم على الناس بالبؤس النفسي وبالوحدة ؛ ويرى موكب الشباب الشيوعي الهائل على الساحة الحمراء ، موكباً يستمر أكثر من سبع ساعات ويشترك فيه مئات آلاف الشباب والفتيات الذين لم يعيشوا أبداً ، بفضل الثورة ، لا المصاعب ولا المعركة ويجهلون زمن

الاحتقار ؛ ويرى لينين ميتاً على الساحة الحمراء ، ويستمع إلى كلمات امرأته التي ألقته
عند دفنه :

« أيها الرفاق ، لقد كان فلاديمير ايليتش يحب الشعب حباً عميقاً ... »
وحين يقتاد الجلادون جاره الذي كان يضرب على الجدار ، وحين يشعر من
جديد بالوحدة تهده ، فقد كان بوسعه ، كي يقاومها ، أن يعتمد على هذا الواقع
الآخر الذي انتصر انتصاراً حاسماً : أخوة أولئك الذين يناضلون في كل مكان من العالم
ضد البربرية في زمن الاحتقار هذا :

كان كاسنر ، وقد أفرغ من الأخوة مثلياً أفرغ من الأحلام والأمل ، مشدوداً إلى
الصمت الذي يلف مئات الإرادات المنقبضة في الوكر المظلم . فليتكلم إلى الرجال
حق ولو لم يسمعه أبداً !

أيها الرفاق من حولي في الظلمة ...
كان يُعدّ ما يجب أن يقال للظلمات مهما تطلّب ذلك الإعداد من ساعات ومن
أيام ...

وتتجلى هذه الأخوة في أروع صورها : رجل لم يكن كاسنر يعرفه سلّم نفسه - ربما
عفواً أو بأمر الحزب - للشرطة مؤكداً أن كاسنر المطلوب كان هو ، قابلاً بذلك أن يقتل
بدلاً عنه ليعيده إلى الحرية وإلى النضال .

ويقوم الجزء الثاني من القصة على الهرب بالطائرة نحو تشيكوسلوفاكيا . إن
كاسنر يعرف أنه لن يكون في حرية - بصرف النظر عن عودته إلى ألمانيا فيما بعد بهوية
أخرى - ما دام لم يعبر الحدود . وتضع المنظمة السرية تحت تصرفه طائرة وطيّاراً ؛ ومع
ذلك ، تتكاثر الغيوم في السماء وتقرب العاصفة . غير أنه كان لا بد من الرحيل على
الفور ، ومرة أخرى سيخاطر رجل بحياته لينقذه وليعيده إلى حيث تتطلبه أخوة
المعركة .

ومن الواضح أن الوصف الرائع لصراع الطائرة مع العاصفة يتأثر بسانت

اكزويري⁽²⁷⁾ ولذلك يبدو لنا تحليل ما هو مشترك وما هو مختلف بين مشاهد الطيران لدى سانت اكزويري وأول مشهد للطيران لدى مالرو مثيراً للاهتمام . ولكي نقتصر على ما هو جوهري ، يبدو لنا أن النضال ضد العقبات الطبيعية هو الذي يبعث لدى سانت اكزويري أخوة المقاتلين الرجولية والوحدة فيما بينهم وبين الطبيعة ويعارض بهما عالم الموظفين والبيروقراطيين البائس ، في حين أن الأخوة الرجولية للمعركة من أجل الحرية - التي تحولت هنا إلى نضال ضد الاعصار - هي التي تزدهر لدى مالرو في أخوة عامة وحلولية كونية .

يشعر كاسنر ، وهو في الطائرة وفي أوج الخطر ، أن دعامته الأوثق في هذا النضال ضد الطبيعة الثائرة ، ما تزال هذه الأخوة نفسها التي تربطه إلى الطيار أولاً ، ثم إلى كل الذين يخوضون في العالم وفي السجون وهم تحت التعذيب ، المعركة ذاتها .
بدا لكاسنر فجأة أنها تخلصها من الجاذبية لتوها ، وأنها كانت معلقين مع أخوتها في مكان ما من العالم ، متمسكين بالسحابة في معركة بدائية ، في حين تتابع الأرض وزناناتها تحتها دورانها الذي لن يلتقوه أبداً (. . .) كانت الكتابات على جدران الزنانات ، والصرخات ، والضربات على الجدار ، والحاجة إلى الانتقام معها في حجرة الطيار تقاوم الاعصار . . .

ويروي القسم الثالث من القصة وصول كاسنر إلى براغ حيث يلتقي فيها منذ اللحظة الأولى الحياة اليومية ، والناس في الشوارع ، والعمل ، والأيدي التي تصنع كل الأشياء التي نستخدمها . يشتري علبة سجائر ويحاول لقاء زوجته وطفله ؛ لكنه يجد باب البيت مغلقاً ، وكلمة على الباب تبين له أن آنا ذهبت إلى اجتماع يعقد من أجل تحرير المناضلين ضد الفاشية المعتقلين في ألمانيا .
كان في أسوأ لحظات انهاره قد ظن أنها ميتة ، كما ظن نفسه قد انفصل عنها .
والحقيقة أنها تابعت على الدوام النضال من أجله ومعه .

ويلتقي في الاجتماع مئات الرجال والنساء ، وظن أكثر من مرة أنه يتعرف وجه آنا

(27) كما سبق لسانت اكزويري على وجه الاحتمال أن طور صورته عن الفاتح باستناد ضمني إلى صورة الفاتح عند مالرو .

بينهم .

كان هناك رجل ضحى بنفسه من أجله ؛ وآخر خاطر بحياته ليتيح له الوصول إلى هنا ؛ وآلاف الرجال يناضلون من أجل حريته وحرية الناس كافة :
باللسخرية ، كيف نقول أخوة عن أولئك الذين ليسوا كذلك إلا لأن دماً واحداً يجري في عروقهم .

ويلتقي هنا الأخوة الحقيقية وحماس الجماهير التي كانت ،
من حول أنا اللامرئية ، تستجيب للجسد المصروع على الجدار .
كان قد تساءل عديداً من المرات عن قيمة الفكر في مواجهة موت الفرد :
لم يكن هناك أي قول إنساني عميق عمق الفظاظة لكن الأخوة الرجولية كانت
تمس أعماق أعماق نفسه ، وتصل الأماكن المحرمة في القلب حيث قرفص العذاب
والموت ...

ويعود بعد ذلك إلى البيت ليلتقي أنا وطفلهما ، ويردد كاسنر وأنا ، وقد وعيا في
آن واحد شدة اتحادهما وعدم وجودهما إلا من خلال مشاركتها معاً بالأخوة الواسعة التي
تضم في جوانبها كل أولئك الذين يناضلون من أجل كرامة الإنسان وضد القمع ،
صلاة جمالي منغوليا الجلييلة :
- وإذا كانت هذه الليلة ليلة القدر ...

وتناولت يده ، وحملتها لتضعها على قفاها إلى صدغها ، وبينما تضم وجهه
إليها :

- ... فسلام عليها حتى مطلع الفجر ...
ولكي يميز لحظة القمة هذه في القصة ، سيستعيد مالرو إحدى الصور الجوهرية
في مبدعه الروائي ، صورة حياة أو موت الآلهة ، صورة ستتخذ مع ذلك ضمن هذا
التشكيل الجديد مظهراً ودلالة جديدة : فولادة الآلهة ستحل محل موتها .
كانت إحدى اللحظات التي تحمل الناس على الظن بأن إلهاً قد ولد تبارك هذا
البيت .

أما وقد بلغنا في النهاية هذه القمة من الكمال ، لاكمال هذه القصة خاصة فحسب

بل ربما كمال كل مبدعات مالرو الروائية ، اللحظة التي تولد من أخوة تحررت من كل همّ بالأصالة ومن كل أباتية ، فقد شعر كامسر وأنا أنه ليس بوسعها البقاء وجيدين ومنزليين ، وأن عليهما التقاء الآخرين الذين يؤلفون الأساس الجوهري والأرض المغذية لوجودهما :

« أرغب في المشي ، وفي الخروج بصحبتك إلى أي مكان . . . » سيتكلمان الآن ، وستذكوران ، ويقصّان . . . سيصير ذلك كله حياة كل يوم ، سلماً يهبطانه جنباً إلى جنب ، خطوات على الطريق ، تحت السماء المتشابهة منذ كانت الإنسانية تموت أو تنصهر .

إن الشرط الإنساني وزمن الاحتقار ، روايتي الجماعة الثورية ، هما كذلك القصتان الوحيدتان في مبدع مالرو اللتان نجد فيهما كائنين يتحابان ، وهو من ثم أمر طبيعي ومتماusk باعتبار أن الحب يؤلف المظهر الذي تتخذة جماعة الناس الأصيلة في الحياة الخاصة . ونفهم ، للأسباب ذاتها ، أن يكون الزوجان في عالم الجماعة الثورية هذه في كل مرة زوجين من المناضلين ، وأن الرجل والمرأة يشتركان ، كلاهما ، في النضال . وهناك حول هذه النقطة من ثم إشارة تلقي الضوء جيداً بوجه خاص على الاختلاف بين النزعة الإنسانية لدى سانت اكزويري والنزعة الإنسانية لدى مالرو . إن أبطال مالرو الفاتحين ، بيركين وغارين وكلود ، يجهلون الحب وينكرونه على أنفسهم ، ولكن حين يتجلى الحب في هذا المبدع ، فهو حب كائنين متساويين يشتركان كلاهما في المعركة من أجل الحرية . أما شخصيات سانت اكزويري فإنها تملك ، بالمقابل بنية ارسقراطية ومحافظة . وبما أن هذه الشخصيات عبارة عن فرسان من القرون الوسطى ارتبطوا بتقنية الطيران الحديثة ، فهم يستشعرون الحب بوصفه عنصراً جوهرياً من عناصر وجودهم . إن المرأة التي يحبونها هي ما يربطهم إلى الحياة ، ويسمح لهم بمقاومة أقسى المحن وما يحول بينهم ، كل مرة ، وبين التراجع . ومع ذلك تبقى هذه المرأة ، رغم كل شيء ، كائنات مثالية ولا شك لكنه أدنى طاملاً أن أيا منهم لا يقبل أن تشارك في المعركة مشاركة فعلية . إن الأخوة والحب في هذا المبدع واقعان متكاملان وجوهريان ، لكنهما يقعان على مستويات مختلفة ، في حين أنهما يقعان في روايتي مالرو على المستوى

نفسه .

لنعد مع ذلك إلى الجماعة الثورية في مبدع مالرو ، وإلى متممها : الحب . إننا نعلم أنها يلتقيان كلاهما في الشرط الإنساني وفي زمن الاحتقار . وسيؤدي اختلاف طبيعة الجماعة في الروايتين مع ذلك إلى اختلاف مماثل في طبيعة الحب . إن ثوري شنهاي يؤلفون ، كما سبق وقلنا ، جماعة إشكالية بلا مستقبل ، لا يمكنها ، رغم منحها دلالة نهائية لحياة كل واحد من أعضائها ، أن تفودهم سوى إلى الهزيمة وإلى الموت⁽²⁸⁾ .

وهكذا ، فإن حب كيو وماي حب عميق وشديد لا يمكن أن يتم تجاوزه ، لكنه لا يملك مستقبلاً وسيتوقف معها . إذ لا يمكن لكيو وماي ، لأسباب تتعلق بالتهاusk الجمالي للرواية ، أن ينجبا أطفالاً⁽²⁹⁾ .

وعلى العكس ، فإن جماعة المقاتلين الثوريين غير الاشكالية في زمن الاحتقار تنفتح على المستقبل ، ولذلك فإن وجود طفل كاسنر وأنا ضرورة جمالية لهذه القصة بقدر ما كان غياب أطفال كيو وماي كذلك في الشرط الإنساني .

وشأن الفاتحون و الشرط الإنساني و زمن الاحتقار ، تؤلف الأمل في مبدع مالرو مرحلة جديدة هي مرحلة التهاهي الصريح في منظورات الحزب الشيوعي بوصفه حزباً يعارض النزعات العنصرية للجماعة الثورية .

ونحن ، أساساً ، إزاء عالم الشرط الإنساني مرثياً ، لا ضمن منظور جماعة ثوري

(28) أما بالنسبة لاستئناف معركتهم في الأمية الشيوعية وفي بناء روسيا السوفيتية فإنه يبدو لنا - كما سبق وقلنا ذلك من قبل - في الرواية مصطنعاً بما فيه الكفاية .

(29) يكفي أن نفكر بدلالة أطفال المناضلين الذين نلتقيهم في الرواية فعلياً : فطفل همليش يمنعه من الاشتراك في النضال ، وستقتله حملة القمع ؛ أما بالنسبة لـ (بي) الذي يقوم بوظيفة طفل تشين فإنه يلتحق بالشيوعية وبناء الاتحاد السوفياتي ، منفصلاً بذلك عن ذلك الذي كان يأمل أن يرى عمله متابعاً من قبله .

شغفها ، وإنما ضمن منظور قادة هانغ- كيو . . ويجب أن نضيف أن مالرو ، وهو كاتب متماسك ، يستخلص في نهاية الكتاب كل نتائج هذا الموقف بما في ذلك النتائج التي ربما كان القادة الستالينيون يرمون إليها لكنهم كانوا يرفضون تأكيدها صراحة ، ويبلغ به الأمر حد أن ينكر للمرة الأولى في رواياته عن الثورة ، الطابع المطلق والمتميز والثابت للثورة بوصفها قيمة أولية وأساسية .

ولما كان في الحقيقة قد عزا للانضباط على امتداد الكتاب قيمة هي في الوقت الراهن أولوية باسم الفعالية والنصر ، ولما كان ، انطلاقاً من هذا المفهوم ، قد برّر التضحية بكل القيم المباشرة للجماعة الثورية الأصيلة ، فإن مالرو ينتهي من ذلك إلى أن يثبت على لسان الشيوعي غارسيا أن النضال الجوهري لم يعد النضال الذي يخاض بين الثورة والرجعية ، بين الإنسانية والبربرية ، ولا حتى بين القومية والشيوعية أو القومية والبروليتاريا ، وإنما هو النضال بين الأحزاب المنظمة ، وأن هناك على الأقل حزين منها : الحزب الشيوعي والحزب الفاشي اللذين يراهنان كلاهما على كسب العالم :

... كان الكتائبيون المخلصون في بداية الحرب يموتون وهم يصيحون : نحيا إسبانيا ! . ولكنهم صاروا يصيحون بعد ذلك : نحيا الكتائب ! ... فهل أنت على ثقة من أن نمط الشيوعي بين طياريكم الذي كان يصيح في البداية : نحيا البروليتاريا ! أو : نحيا الشيوعية ! لا يصيح اليوم في الظروف ذاتها : يحيا الحزب ! ... - لن يكون عليهم أبداً أن يصيحوا ، لأنهم جميعاً على وجه التقريب في المستشفى أو في التراب . ربما كان ذلك فردياً .. كان آتينبي يصيح ولا شك : يحيا الحزب ! وكان آخرون يصيحون أشياء أخرى ...

- إن كلمة حزب تخدم على كل حال . ومن الصعوبة بمكان أن نجتمع تحت عنوان واحد مجموعات من الناس توحدتهم طبيعة تصويتهم ، والأحزاب التي تمسك جلورها الكبيرة بعناصر الإنسان العميقة واللاعقلانية ... إن عصر الأحزاب يبدأ باصديقي الطبيب ...

(...)

« لا نبالغن في انتصارنا ، فهذه المعركة ليست معركة المارن بأي حال من الأحوال . لكنه انتصار على كل حال . كان ثمة ضدينا هنا عدد من العاطلين يفوق عدد القمصان السوداء ، ولذلك أمرت كما تعلم بدعاية مكبرات الصوت . غير أن الموظفين الكبار كانوا فاشيين . بوسعنا النظر إلى هذه القرية ونحن نحرك أهدابنا يا صديقي الطيب ، إنها قرينتا فالمي . للمرة الأولى التقى ، هنا ، الحزبان الحقيقيان ... » .

من الطبيعي أنه لا يجب لا أن نبالغ ولا أن نقلل من أهمية هذا المقطع ؛ فرواية الأمل قائمة بأجمعها على اختلاف الطبيعة بين « الحزبين الحقيقيين » ، بين الفاشية البربرية التي تدافع عن مصلحة عدد من أصحاب الامتيازات ، والشيعوية الثورية التي تناضل لانتصار الكرامة الإنسانية والأخوة العامة . ولا يقل عن ذلك صحة أنه بتأكيد على الطابع الأولي للانضباط بالنسبة لكافة القيم الأخرى على امتداد القصة ، فإن مالرو يتمكن ، في نهاية الكتاب ، في اللحظة التي « تدخل فيها الحرب طوراً جديداً » كما يقول ذلك هو نفسه ، من أن يلمح النتائج القصوى لهذا المنظور .

وبوسعنا أن نقول ان العلاقة بين المقطع الذي أتينا على الاستشهاد به ومجموع رواية الأمل مماثلة ، وإن كانت معكوسة ، للعلاقة التي سبق والتقيناها بين الجملة المعزولة حول الحب في الطريق الملكي وعالم الرواية الذي يجهل ويستبعد وجود هذا الحب . ونحن ، في هذه الحالة كما هو الأمر في تلك ، إزاء عناصر لا تؤلف جزءاً من عالم الرواية وإنما تقع ضمن امتداد الخطوط الأساسية لهذا العالم ، على مستوى يمكن لهذا العالم فيه أن يتجاوز نفسه تارة باتجاه الجماعة الإنسانية والحرية ، وتارة أخرى باتجاه الانضباط الصلب والبربرية .

لكن لنعد إلى الأمل . إنها في آن واحد أكبر قصص مالرو حجماً وأصعبها على التحليل بسبب بساطة وفقر بنية عالمها ، بساطة وفقر ، سواء أكانا مقصودين أم لا ، لا بد وأن الكاتب مالرو قد استشعرهما على كل حال ما دام قد أعطانا ، بدلاً من قصة متماسكة مشابهة للقصص التي كانت تؤلف مبدعاته السابقة ، عدداً مهماً من المشاهد المعزولة والجزئية التي كان بوسعها أن يستمر في تكرارها إلى ما لا نهاية .

ولهذا السبب ذاته فإن من الصعوبة بمكان تذكر شخصيات القصة . إلا أنه ليس هناك شخصيات فردية وإنما جماعات من الشخصيات يتشابه داخلها الأفراد حتى يكاد المرء لا يميزهم . أي أن كلاً منهم ليس إلا جزءاً من شخصية جماعية مجردة ، وأهم هذه الشخصيات الجماعية جماعة القوضويين الشجعان وغير الانضباطيين ؛ وجماعة الكاثوليك الفعالين ، والانضباطيين وإن كانت تعوقهم وخزات الضمير ؛ وجماعة الشيوعيين الانضباطيين عن وعي والفعالين إلى حد كبير ماداموا يضعون كل الاعتبارات التي يمكن أن تعرقل فعاليتهم على مستوى ثانوي . وتوجد إلى جانب هذه الأنماط الكبرى الرئيسية الثلاثة جماعة أخرى أقل أهمية : جماعات الفنانين ، والمرتزة ، والشعب ، الخ .

والحق أن الأنماط الإجمالية الثلاثة التي أتينا على ذكرها تتطابق بشكل دقيق والصورة النمطية التي جهد الحزب الشيوعي في نشرها عن الثورة الإسبانية . وهي صورة ، بقدر اشتغالها على حقيقة ما ، كانت جزئية إلى حد كبير على كل حال . ومع ذلك ، ومهما يكن من أمر هذه الصلاحية ، فإن هناك نتيجتين تستخلصان من هذا المنظور بالنسبة لعالم القصة : إحداهما هامة إلى أقصى حد والأخرى هامشية . الأولى هي أن البعد السياسي للصراعات موضَّح ، وأن هذه الصراعات قد نقلت كلياً إلى المستوى العسكري ، في حين أنها كانت في الشرط الإنساني ، على العكس ، مرئية في كل تعقيداتها .

لنكتف ببيان التعارض بين القوضويين والشيوعيين . ففي واقع الأمر ، كان المقصود بالطبع لا مشكلة الانضباط فحسب وإنما كذلك مفهوميين عن الاستراتيجية الثورية ، وهما المفهومان ذاتهما اللذان كانا يجعلان في الشرط الإنساني جماعة شنفهاي وقيادة هانغ- كيومتعارضتين .

أكان يجب دفع الثورة إلى الأمام ، وتوزيع الأرض على الفلاحين ، وتسليم مجالس العمال إدارة المصانع ، وبالتالي تجميع كل القوى المضادة للاشتراكية التي لم تكن تُواجه باتحاد القوى الثورية الوطنية والأمية ، أم كان من الأفضل الاقتصار في الصين على النضال ضد الامبريالية الأجنبية ، وفي اسبانيا على النضال ضد الفاشية ، بأمل

الحفاظ على التحالف بين الشيوعيين والديمقراطيين البورجوازيين (القوميين في الصين والجمهوريين في اسبانيا) ، التحالف بين البروليتاريا والبورجوازية الديمقراطية أو القومية ؟ .

كانت الخصومة حول هذه النقطة جذرية بين اليسار غير الشيوعي من جهة والقيادة الستالينية من جهة أخرى . وأيا كان الموقف الذي نتبناه مع ذلك ، فمن الواضح أننا إزاء مشكلة سياسية وعسكرية كان اليسار غير الشيوعي يجهد في نشر معرفتها ، في حين كانت القيادة الشيوعية تحاول على العكس إخفاء مظهرها الحقيقي بنقلها كلها إلى صعيد المناقشة العسكرية تجاه الفوضويين ، وإلى صعيد التخريب والحيانة تجاه الشيوعيين المعارضين . وبهذا المعنى كانت رواية الشرط الإنساني التي تلقي الضوء على الآثار الشاملة ، السياسية والعسكرية ، للخلاف ، تتجلى بذلك على وجه التحديد ، كتاباً تروتسكياً (رغم أن مالرو قد تبني مبكراً مواقف قيادة الحزب الشيوعي) . في حين أن رواية الأمل التي تستبعد من الخلاف مظهره السياسي كلياً على وجه التقريب ، واضحة إياه على صعيد الانضباط والتنظيم فقط ، تصير ، بذلك على وجه التحديد ، كتاباً مكتوباً ضمن منظور ستاليني .

كذلك ، ورغم أننا في هذه القصة إنما نجد ، على لسان الشيوعي غارسيا ، الجملة التي أضحت فيما بعد شهيرة ، والتي تفيد أن أفضل ما يستطيع الإنسان أن يفعله في حياته هو أن

« يحوّل إلى وعي تجربة واسعة قدر الإمكان » ،

فإن قيم الكتاب تعارضها معارضة شديدة بما أن غارسيا نفسه كان يقول لنا قبل اثني عشر سطرأ من لفظه الجملة السابقة ان القائد السياسي بالنسبة للمثقف ، « ... هو بالضرورة كذاب ، مادام يعلمنا أن نحلّ مشكلات الحياة بعدم طرحها » .

وأن الكتاب موجه بأجمعه نحو جعل القيادة والزعيم شرعيين باعتبار أن اللّحمة المركزية تقوم على تحوّل مانويل ، الثوري المتحمس والعفوي ، إلى قائد سياسي⁽³⁰⁾ .

(30) من المهم أن نلاحظ أن سارتر كان في الحقبة ذاتها تقريباً يتطرق للمشكلة :-

إن المقاطع النادرة التي تم التطرق فيها إلى المشكلات السياسية تبدو من ثم اليوم مدهشة على أقل تقدير . حقاً ، هناك المقطع الذي يدافع فيه المثقف آلفار عن القيم الإنسانية الأساسية ضد ضرورات العمل . لكن آلفار شخصية ثانوية ومقابل هذا المقطع نلتقي المهجوم ضد المثقفين والمواقف المتخذة لصالح ستالين :
يعتقد المثقفون دوماً إلى حد ما أن الحزب عبارة عن رجال يتحدثون من حول فكرة ما . إن الحزب يشبه طبعاً مؤثراً أكثر مما يشبه فكرة !

(. . .)

إن المثقف الكبير هو من يدرك الفروق الدقيقة ، والدرجة ، والميزة ، والحقيقة في ذاتها ، والتعقيد . إنه بالتعريف وبالجوهر مضاد للمانوية^(*) . لكن وسائل العمل مانوية ، لأن كل عمل هو مانوي . في الحالات الحرجة ، فإن كل ثوري حقيقي هو ، ما إن يمَسّ الجماهير ، بل وحتى لو لم يمَسّها ، مانوي أصيل . وكذلك كل سياسي .

(. . .)

- فكر في هذا ياسكالي : في كل البلاد - وفي كل الأحزاب - يملك المثقفون مزاج المنشقين : أدلر ضد فرويد ، سوريل ضد ماركس . غير أن المنشقين في السياسة هم المستبعدون . ومزاج المستبعدين في الأنتلجنسيا شديد الحيوية : كراماً ورغبة في المهارة . وتنسى الأنتلجنسيا أن كونك على حق في نظر الحزب لا يعني أنك على حق تماماً ، وإنما يعني أنك ربحت شيئاً ما .

- أولئك الذين يستطيعون أن يحاولوا ، إنسانياً وتقنياً ، نقد السياسة الثورية ، إن شئت ، يجهلون مادة الثورة . وأولئك الذين يملكون تجربة الثورة لا يملكون لا موهبة أوناموني ولا حتى غالباً وسائل التعبير عن أنفسهم . . .

==نفسها ضمن منظور معارض تمام المعارضة عند كتابته قصة طفولة قائد . ورغم تعارض النصين فمن الأهمية بمكان أن نثبت أن المشكلة كانت تطرح نفسها على عدد من المثقفين .

* -المانوية : نسبة إلى ماني الفارسي ، صاحب المذهب والعقيدة القائلة بأن العالم هو مكان الصراع بين النور والظلام(هـ . م) .

- إذا كان ثمة الكثير من صور ستالين في روسيا كما يقولون ، فليس ذلك لأن الشرير ستالين ، القابع في زاوية ما من الكرملين ، قد قرر أن يكون الأمر على هذا النحو . انظر ، هنا ، في مدريد نفسها ، إلى جنون الشارات ، ويعلم الله إن كانت الحكومة تهتم لذلك ! . ما هو مهم هو تفسير وجود الصور هنا . سوى أنه لكي يحدث المرء العاشقين عن الحب لا بد له أن يكون قد عرف الحب ، لا أن يكون قد قام باستقصاء عن الحب . إن قوة المفكر يا صديقي الطيب ليست لا في موافقته ولا في احتجاجه ، وإنما هي في تفسيره . فليشرح المثقف لم وكيف كانت الأشياء على هذا النحو ؛ ثم ليحتج فيما بعد إذا رأى ذلك ضرورياً (ولن تعود هناك حاجة إلى ذلك على كل حال) .

إن التحليل قوة عظمى ياسكالي ، ولست أؤمن بالأخلاقيات دون سيكولوجيا . لنستشهد أخيراً بواحد من المقاطع النادرة ، يوضح الجانب السياسي للصراع بين الفوضويين والشيوعيين ويتعمق تعمقاً شديداً في النتائج التي يستخلصها من المنظور الذي كتبت القصة ضمنه ، ونعني المناقشة بين الشيوعي غارسيا والثوري المسيحي هرنانديز التي يعرض فيها هذا الأخير المصاعب التي يعانيها في علاقاته مع الشيوعيين رغم أنه يتفق معهم سياسياً حول النقاط الجوهرية . وبما أنه مسيحي ، فإن هذه الوسوس ذات طبيعة أخلاقية في المقام الأول :

« في الأسبوع الماضي ، كان أحد رفا... لنقل رفاقي البعيدين من الفوضويين ، أو الذين يزعمون ذلك ، متهماً بنشل الصندوق . كان بريئاً . واستدعاني للشهادة . ولقد دافعت عنه بالطبع . كان قد فرض التعاونيات الإلزامية في القرية التي كان مسؤولاً عنها وكان رجاله قد بدأوا بمدّ التعاونيات إلى القرى المجاورة . إنني موافق على كون هذه الاجراءات سيئة ، وأنهم أن يسخط الفلاح الذي يتوجب عليه أن يعطي عشر أوراق لقاء منجل ؛ كما أوافق على أن برنامج الشيوعيين حول هذه المسألة ، بالمقابل ، برنامج جيد .

« إنني على خلاف معهم منذ أن أدليت بشهادتي... ليكن ؛ وماذا تريد ؟ إنني ما كنت لأدع إنساناً دعاني للشهادة يعامل كسارق في الوقت الذي أعرف أنه بريء .

« يظن الشيوعيون (وأولئك الذين يجهدون في تنظيم شيء ما الآن) أن نقاء قلب صديقك لا يمنعه من أن يقدم مساعدة موضوعية لفرانكو إذا توصل إلى استشارة ثورات فلاحية ... »

« يريد الشيوعيون أن يعملوا شيئاً ما . أنتم والفوضيون ، تريدون لأسباب مختلفة ، أن تكونوا شيئاً ما ... تلك مأساة كل ثورة كهذه الثورة . إن الأساطير التي نعيش عليها متناقضة . نزعة السلام وضرورة الدفاع ، تنظيم وأساطير مسيحية ، فعالية وعدالة ، وهكذا . إن علينا تنسيقها ، وتحويل رؤيانا إلى جيش أو أن نهلك . هذا كل شيء . »

ونستطيع ، انطلاقاً مما أتينا على قوله ، ملء صفحات وصفحات من الاستشهادات التي تعيد تأكيد الثبات الأساسية للقصة : الشجاعة وعدم التنظيم وعدم انضباط الفوضيين ؛ حس المسؤولية وفعالية وانضباط الشيوعيين ؛ والمصاعب الأخلاقية للكانتوليك التي يتغلبون عليها مع ذلك تحت تأثير الدروس المستخلصة من واقع المعركة ؛ خطر مزج العاطفة والأخلاق بالاعتبارات السياسية والعسكرية ؛ التأكيد المتكرر بأن كل أزمة هي في نهاية الأمر أزمة قيادة ؛ ضرورة التنظيم والانضباط ؛ وجود أخوة رجولية لدى المقاتلين .

سوف نقتصر بالطبع على بعض الأمثلة :

بمناسبة الفوضيين والشيوعيين :

... للمرة الأولى كان بويغ يشعر أنه أمام انتصار ممكن بدلاً من أن يكون أمام محاولة يائسة كما حدث في عام 1934 - وكما هو الأمر دوماً - . ورغم ما كان يعرفه عن باكونين (ولا شك أنه الوحيد في الجماعة الذي سمعه) فقد كانت الثورة في نظره دوماً ثورة فلاحية . ولم يكن ، في مواجهة عالم بلا أمل ، ينتظر من الفوضوية سوى التمرد الأمثل ؛ وكل مشكلة سياسية تُحل بالنسبة له إذن بواسطة الجراءة والحزم .

وخلال محادثة مع اكرغمينيز ، كان بويغ قد استرعى ملاحظة هذا الأخير إلى أن الهجوم كان جيداً :

- نعم ، إن رجالكم يعرفون العراك ، لكنهم لا يعرفون القتال .

أو ، كذلك ، في محادثة بين مانويل وراموس :

قال راموس :

- قضيت لتوي نصف ساعة من الخناق مع الأصحاب كالأبله : هناك أكثر من

عشرة يريدون الذهاب للعشاء في بيوتهم ، وثلاثة في مدريد !

- إنها حقبة الصيد ؛ إنهم يخلطون . وما هي نتيجة مفاوضاتك الخناقية ؟ .

- بقي خمسة ، وذهب سبعة . لو كانوا شيوعيين لبقوا جميعاً ...

أو بين هرنانديز وغارسيا :

سأل غارسيا وعينه تنظر جانباً :

- مارأيك بهذه الحواجز الدفاعية ؟

- رأيي رأيك . لكن سترى (. .) لا بد من أن يزداد ارتفاع الحواجز نصف

متر ، وعدم لصق القاذبين بعضهم إلى البعض الآخر ، ووضع عدد منهم على النوافذ بحيث يشكلون (7) .

وزجر المكسيكي وسط ضجيج طلقات البنادق الذي كان شديد القرب :

- وثيـ ... تك ؟ .

- ماذا ؟

- وثيقتك ، هيه ، أوراقك ! .

- الكابتين هرنانديز ، قائد موقع زوكودوفير .

- إنك لست إذن من م . و . ع . . وحاجزي يعينك .

ويتم اكتشاف خائن :

- (. . .) أرسلت له ثلاثة أصحاب لتصفية حسابه .

- لكن سبق لي أن سرحته . ماذا تريدون ، ولو كانت ج . م . ا . لم تضعه

هنا ...

وغارسيا متحدثاً إلى مانيان :

- المسألة بالنسبة لي ياسيد مانيان هي بكل سذاجة : عمل شعبي كهذا العمل ،

أو ثورة - أو حتى تمرد - لا يحافظ على انتصاره إلا بواسطة تقنية تعارض الوسائل التي

حققته له . بل وتعارض حتى المشاعر أحياناً . فكر في ذلك بناء على تجربتك الخاصة .
لأنني أشك في أن تؤسس سربك على الأخوة وحدها .

« إن الرؤيا تريد كل شيء على الفور ؛ ولا تحصل الثورة إلا على القليل - يبطء وقسوة . ويتمثل الخطر في أن كل إنسان يحمل في نفسه رغبة في رؤيا . وأن هذه الرغبة ، بعد مضي وقت قصير ، هي في النضال هزيمة حتمية لسبب شديد البساطة : فالرؤيا ، بحكم طبيعتها ، لا تملك مستقبلاً .

» وحتى عندما تزعم امتلاكها مستقبلاً ما (. . .) ، فإن وظيفتنا المتواضعة ياسيد مانيان هي تنظيم الرؤيا... » .

وبعد ذلك ، على لسان انريك :

- إن الشيوعيين منضبطون . فهم يطيعون أمناء الخلايا ، ويطيعون المندوبين العسكريين ؛ إنهم غالباً كما عرفناهم . كثير من الناس الذين يريدون النضال يأتون إلينا رغبة في التنظيم الجاد . كان رجالنا في الماضي منضبطين لأنهم كانوا شيوعيين . أما الآن فكثير من الناس يصبحون شيوعيين لأنهم منضبطون . . .
أو ، على لسان سامبرانو :

- (. . .) ماذا تظن أنهم فعلوا في روسيا ؟ .
(. . .)

- كانوا يملكون البنادق . أربع سنوات من الانضباط والقتال في الجبهة . أما الشيوعيون فقد كانوا الانضباط عينه . . .
ويقول اكزيمينيز حول أهمية القيادة :

- إن مناقشة ضعفهم لا طائل من ورائها فما إن يريد الناس القتال حتى تغدو أزمة الجيش ، أيا كانت ، أزمة قيادة .
هاينريش :

- في حالة كهذه الحالة ، الأزمة هي دوماً⁽³¹⁾ أزمة قيادة .
مانويل :

(31) إن التأكيد على هذه الكلمة هو تأكيد مالرو نفسه .

- لقد ذهبوا لأنهم بلا قيادة . لقد كانوا يقاتلون من قبل كما كنا نقاتل : ببسالة .
إن الحلقات التي يؤلف تكرارها الجمال الأساسي للكتاب هي الحلقات التي تؤكد على شجاعة المقاتلين والأخوة الرجولية التي تشدهم بعضهم إلى البعض الآخر وكذلك إلى الشعب . وأيا كانت التحفظات التي يسعنا ذكرها بصدد قيمة المجموع الأدبية ، فهناك عدد من المشاهد التي ربما لن ننساها أبداً ما إن ننتهي من قراءتها ؛ ومنها مشاهد هبوط الطيارين الجرحى على الجبل ، والهجوم على الكازار ، وانفعال الفلاح الذي طلب إليه أن يتعرف على قريته والذي لم يكن يتعرفها عندما كان في الطائرة ، الخ . إن التثبت من ذلك هو مع ذلك التثبت في الوقت نفسه من أن مالرو ، وهو كاتب عظيم ، قد موّه ، عن قصد أو عن غير قصد ، استحالة تحقيق قصة كثيفة ومبنية بهذه المجموعة من التصميمات التي ، وإن كانت دون شك مثيرة ومكتوبة بطريقة رائعة ، كانت تتتابع دون أن تؤلف مونتاجاً حقيقياً .

لنعد مع ذلك إلى عدد من عناصر القصة التي تبدو لنا هامة ومتميزة بوجه خاص .
إن تصميم الكتاب ، المرسوم بشكل غامض والذي ينزع إلى الذوبان في كتلة الحلقات ، هو انتقال مزدوج :

أ) للثورة الإسبانية من الفوضى إلى التنظيم ، ومن الرؤيا إلى الانضباط ومن حرب الأنصار إلى الجيش ؛
ب) ولشخصية مانويل من الثوري الشاعر المفعم حياً وحماساً إلى الشيوعي الواعي الذي يسيطر على مشاعره وإلى القائد العسكري ؛
ويؤدي هذا الانتقال ، بالنسبة للقوى الثورية ، إلى تنظيم يزداد صرامة وقسوة ، وبالنسبة للمانويل الذي يصير أحد قادة هذه المنظمة ، إلى ابتعاد تدريجي عن الناس وإلى انعزال يزداد شدة .

لنلاحظ مانويل في أربع لحظات من القصة :
خلال محادثة مع اكزيمينيز ، يقول له هذا الأخير :
- عما قريب سترتب عليك شخصياً تكوين الضباط الشباب . إنهم يريدون أن يكونوا محبوسين . وهذا طبيعي عند الإنسان . ولا شيء أفضل من ذلك شريطة

إفهامهم ما يلي : على الضابط أن يكون محبوباً في طينة قيادته - القيادة الأعدل ، والأشد فاعلية ، والأفضل - لا في خصوصية شخصيته . هل تفهمني يا بني إذا قلت لك إنه ليس على الضابط أبداً أن يثير الإعجاب ؟ .
(...)

- إن من الخطر دوماً تطلع المرء لأن يكون محبوباً (...) وإن ثمة من النبيل في أن تكون قائداً أكثر من أن تكون فرداً (...) : وهو أمر صعب ...
وخلال المشهد الذي يتعلق خلاله بساقيه اثنان من المحكومين بالاعدام عندما كان خارجاً من مجلس الحرب الذي حكم بالموت على الفارين :
صرخ أحدهما :
- لا يمكن إعدامنا رمية بالرصاص ، نحن متطوعون ! لا بد من أن تقول لهم ذلك ! .

(...)
وصرخ الآخر بدوره :
- لا يمكن ، لا يمكن !
(...)

وأوشك مانويل أن يجيب : « لست مجلس الحرب » ؛ لكنه خجل من هذا التخلي .
(...)

وفكر مانويل : « ماذا بوسعي القول ؟ » . كان الدفاع عن هؤلاء الرجال يكمن فيما لا يمكن لأحد أن يقوله ، في هذا الوجه الوضاء ، والقم المفتوح الذي جعل مانويل يفهم أنه كان أمام الوجه الأبدي لمن يدفع الثمن . ولم يستشعر أبداً إلى هذا الحد أنه كان يجب الاختيار بين النصر والشفقة .
وفما بعد ، حين يروي لأكزيمينيز هذا المشهد ذاته :

« كنت أعرف ما الذي يتوجب عمله ، وقد قلته . إنني مصمم على خدمة حزبي ، وعلى ألا أدع نفسي تؤخذ بردود فعل نفسية . لست إنساناً يتدم . المقصود

شيء آخر . (. . .) إنني أتحمل مسؤولية هذه الأحكام : لقد نُفِّذْتُ من أجل الحفاظ على الآخرين ، رجالنا . لكن اسمع : ليس هناك أية درجة تسلفتها باتجاه فعالية أكبر وقيادة أفضل لم تبعدي أكثر عن الرجال . إنني في كل يوم أقل إنسانية من اليوم الذي سبقه . »

وأخيراً ، في اللحظة التي يختتم فيها الكتاب :
« كانت انتفاضات المعركة الأخيرة تزجر في البعيد . وكان مانويل وقد أقام خطوطه الدفاعية ، يقوم ، وخلفه كلبه ، بالطواف في القرية ليحتال على الكميونات . كان قد تبنى كلباً ضخماً من الكلاب الفاشية ، قد جرح أربع مرات . ويقدر ما كان يستشعر نفسه منفصلاً عن الناس ، بقدر ما كان يجب الحيوانات : الثيران ، الخيول العسكرية ، والكلاب الضخمة ، وديكة المعركة ، » .

وتتجلى بوضوح طبيعة تربية مانويل هذه ، وكذلك تربية المقاتلين الثوريين والشعب الاسباني ، بفعل حقيقة المعركة : فكل ما هو إنساني بشكل مباشر وعفوي ، يجب أن ينحى بل ويلغى باسم همّ الفعالية حصراً . إن غارسيا يصوغ موضوع رواية الأمل الجوهرية في بضعة سطور:

« هناك حروب عادلة (. . .) - حزينا الآن - وليس هناك جيوش عادلة . وأن يأتيك مثقف ، رجل مهمته أن يفكر ، ليقول لك كما قال ميغيل : إنني أترككم لأنكم لستم عادلين ، إنني أجد ذلك لا أخلاقياً يا صديقي الطيب ! ثمة سياسة للمعادلة ، لكن ليس ثمة حزب عادل » .

لا شك أنه على حق ، وربما جزئياً فحسب ، لأن بين الأخلاق العاجزة التي يبدو أن مالرو يضيفها دوماً على الكاثوليك والفوضويين من ناحية ، وربط الوسائل بالغاية - أي ما كان دوماً يؤلف عقيدة منظري الدولة منذ ماكيافيلي حتى ستالين - ، ثمة موقف ثالث يرى في علاقة الوسيلة بالغاية كلية تؤثر فيها الغاية على الوسائل وبالعكس . إلا أن هُنا هنا لا ينصب على مناقشة صحة منطلقات منظور مالرو ، وهو أمر في غير مكانه إذا ما أثير ضمن إطار دراسة في النقد الأدبي ، وإنما ينصب فقط على بيان أن بنية هذا المنظور ذاتها تستبعد كلياً أحد الأبعاد الهامة في الواقع الذي يصفه الكتاب .

ولاختتام هذا التحليل الأكثر إجمالاً- ونعترف أن هذا لا يعني القليل - من تحليل كتابات مالرو الأخرى نود كذلك أن نشير إلى مَيَّزَتَيْن للرواية تتجان فينا نرى عن هذه البنية ذاتها .

أولاً ، إن التماسك ، شأنه في كتب مالرو الأخرى كلها ، بين الرؤية الشاملة والحياة الخاصة للشخصيات تماسك دقيق . لذلك ، ونظراً لأن الإنسان قد استحال معركة منضبطة وتنظيماً عسكرياً ، فإنه لم يعد ثمة مكان للعلاقات الغرامية أو العاطفية أيا كانت طبيعتها بين الرجال والنساء .

إن الأمل كتاب معركة لا نجد فيه حباً ولا غراماً ولا اسرة ، أو أن هذه العناصر ، على نحو أدق ، ليست حاضرة فيه إلا بوصفها عقبات أمام قيم القصة .
« إن الحرب تجعل الإنسان عقاً »

كما قال مانويل ذات مرة ، وفيما عدا الحلقة الخاصة بنقل رسالة لزوجة قائد الكازار ، والحلقة الخاصة بفتاة من الميليشيا تنقل وجبات الطعام للمقاتلين ، والإشارة العابرة لابن كابالرو ، سجين الفاشيين في سيغوفي الذي سيرمى بالرصاص ، فإن كل المقاطع المتعلقة بالنساء وبالأسرة تكتفي بالإشارة إلى أن حضورهن سيكون مدمراً ، بل ومصرياً ، بالنسبة للمقاتلين .

وهكذا فإن المقطع الخاص بالمرأة التي تريد البقاء قرب زوجها يوضّح تماماً ما نعينه في هذا المجال :

- هل تظن أن من الواجب الذهاب ؟

فقال غيرنيكو لغارسيا دون أن يجيب المرأة :

- إنها رفيقة ألمانية .

وتابعت المرأة :

- إنه يقول إن علي الذهاب . انه يقول انه لا يستطيع القتال جيداً إذا كنت هنا

فقال غارسيا :

- إنه حتماً على حق .

- لكنني لا أستطيع أن أعيش إذا عرفت أنه يقاتل هنا . . إذا لم أعرف حتى

ما يجري ...

(...)

وفكر غارسيا : «كلهن متشابهات . إن ذهبت فستحمله بكثير من الاضطراب ، لكنها ستحمله ؛ وإن بقيت ، فستقتل» .

(...)

وسأل غيرنيكو بود :

- ولماذا تريدان البقاء ؟

- لا يهمني أن أموت ... المصيبة هي أن علي أن أتغذى جيداً وأنه لا يمكن

تحقيق ذلك هنا أبداً ... إنني حامل ...

وفيا بعد ، حين يكون غارسيا وغيرنيكو وحدهما :

وأضاف غيرنيكو بصوت خافت :

- الأصعب هو مسألة المرأة والأطفال هذه .

وبصوت أشد خفوتاً :

- انني محظوظ على الأقل : فهم ليسوا هنا ...

أو كذلك على لسان مانويل حين يقص على أكزيميتز مشهد الفارين :

« ... لقد ضاغت في الأسبوع الماضي امرأة كنت قد أحبيتها عبثاً ... خلال

سنوات ؛ وكنت أرغب في الذهاب . انني لا آسف على شيء من كل هذا ؛ ولكن إذا

هجرتها فلشيء ما . إننا لا نستطيع أن نقود إلا من أجل أن نخدم ، وإلا ... » .

ويجب أن نسجل ، في المقام الثاني ، أن الأمل تصف لا هزيمة الثورة وإغما

انتصارها في نهاية معركة ، وهذا الانتصار يروحي ، ضمن نص القصة ، بانتصار الثورة

الاسبانية .

من الممكن بالطبع أن يكون لذلك تفسير في غاية البساطة ، وهو أن مالرو الذي

نشر الرواية في عام 1937 قبل أن تنتهي الحرب ، لم يشأ ، فيما بعد ، أن يعدل أي

شيء في كتاب تم نشره من قبل .

ونعترف طواعية أننا هنا إزاء فرضية شديدة الاحتمال . ولكن من الممكن أيضاً -

ومن المفيد في تقديرنا الإشارة إلى ذلك - أن يكون رفض أخذ الأحداث اللاحقة بعين الاعتبار قد أتى من ضرورة داخلية تفرضها بنية القصة : فبما أن عالم الكتاب مُركّز على الالتزام بالتضحية في سبيل الانضباط ، وباسم الفعالية ، وبكل القيم الأخرى ، فإن هذه التضحية توشك في الواقع أن تبدو عابرة ولا مبرر لها إذا كانت قد قادت ، بدلاً من أن تكون فعالة ، لا إلى النصر وإنما إلى الهزيمة .

ولعل هذا هو السبب في أن المقاطع الأخيرة شديدة الایجاز التي تنهي الكتاب تؤدي إلى رؤية سلمية بل وحتى مستقبلية تحيل الحرب إلى الماضي . كان مانويل قد قطع خلال المعركة في الحقيقة علاقته مع الموسيقى والنساء وكل ما يمت بصلة للمتعة الفردية ، وكان قد قال لغارتنر إنه قد انفصل عن الموسيقى وأنه يدرك أن أشد ما يتمناه في هذه اللحظة التي كان فيها وحيداً في هذا الشارع من مدينة مهزومة ، هو أن يستمع إليها .

لكن ما يسمعه ، لم يكن نشيد الأمية أو أيّ نشيد حربي آخر ، وإنما سمفونيات بيتهوفن وسوناتا الوداع :

كان يستشعر الحياة من حوله تفيض بشرى ، كما لو كانت عدة أقدار عمياء تنتظره في صمت وراء هذه السحب الواطئة التي لم تعد المدافع تبدها . كان الكلب يصغي ، متمدداً كالكلاب المنقوشة على الجدران . ذات يوم سيحلّ السلام . وسيغدو مانويل إنساناً آخر ، مجهولاً من نفسه ، كما كان مقاتل اليوم مجهولاً من ذلك الذي كان قد اشترى سيارة صغيرة ليقوم بالترحلق على الجليد في السبييرا .

ولاشك أن الأمر كان على هذا النحو بالنسبة لكل واحد من هؤلاء الرجال العابرين في الشارع ، الذين كانوا يضربون باصبع واحد على البيانوهات المفتوحة ألعابهم المتضلة ، والذين كانوا قد قاتلوا بالأمس تحت معاطفهم المدببة الثقيلة . . . (. . .)

لا نكتشف الحرب إلا مرة واحدة ، أما الحياة فإننا نكتشفها مرات . هذه الحركات الموسيقية التي كانت تتألى ، ملفوفة في ماضيه ، تتحدث كما لو أمكن أن تتحدث هذه المدينة التي كانت قد أوقفت العرب قديماً ، وهذه السماء ، وهذه الحقول

الخالدة ؛ كان مانويل يستمع للمرة الأولى إلى صوت ما هو أجل من دم الرجال وأشد حيرة من حضورهم على الأرض ، - الإمكانية اللامتناهية لمصيرهم ؛ وكان يستشعر في أعماقه هذا الحضور ممتزجاً بضجيج السواني وخطوات السجناء ، مستمراً وعميقاً كضربات قلبه .

إن رواية الأمل ، شأنها شأن زمن الاحتقار ، كتاب يقترب من الملحمة ، لكنه لا يبدو لنا أنه قد نجح في بلوغها وإن كان ذلك لأسباب مختلفة جوهرياً ، بل ومتعارضة . كان تجاوز الفرد يؤلف مشكلة في زمن الاحتقار ، وحتى لو بينا أن المشكلة قابلة للحل ، وأن التجاوز ممكن التحقيق ، فإن حضور الفرد والتجاوز نفسه يبدع عالماً قبل - ملحمي . وكما قال مالرو نفسه ، فإن الكتاب ينتهي في اللحظة «التي ولد فيها إله» في حين أن الملحمة التي لا تطرح المشكلات ولا تعرف أفراداً منفصلين عن الجماعة تفترض على وجه التدقيق حضور الآلهة الحقيقي والثابت وغير الإشكالي .

تبدو الأمل ، على العكس ، عالماً يمكن وصفه على أنه ما بعد - الملحمي وذلك بمقدار ما ان الفرد ، بدلاً من أن يحقق نفسه في الجماعة وأن يؤلف معها وحدة عضوية ، يجد نفسه في عفويته وفي كماله موضع إنكار من قبل الانضباط والتنظيم . لقد انتقل مالرو في الأساس مع هاتين القصتين اللتين يتركز عليهما على المصالحة بين الفرد والجماعة ، من المرحلة السابقة على هذه المصالحة إلى المرحلة التي جعل فيها من التكنوقراطية السياسية والعسكرية الفاعل الحقيقي في التاريخ . والمشكلة التي يطرحها هذا المقطع على عالم الاجتماع ليست مشكلة تطور مالرو الشخصي بقدر ما هي مشكلة معرفة ما إذا لم يكن ذلك يؤلف في الحقبة التي كتب فيها الكتابان ، عملية أعم . ومرة أخرى نعلم إلى التذكير بأن الكاتب لا يطور أفكاراً مجردة ، وإنما يبدع واقعاً خيالياً وبأن إمكانيات هذا الإبداع لا تتوقف في المقام الأول على مقاصده وإنما على الواقع الاجتماعي الذي يعيش في قلبه والأطر العقلية التي أسهم هذا الواقع في إعدادها . وهكذا فإن الخطوة الأولى التي سيتوجب القيام بها للإجابة عن السؤال المطروح ستكون ولا شك خطوة القيام باستقصاء الأدب الفرنسي فيما بين الحريين لنرى إلى أي حد يمكن أن نعثر فيه على كتابات ذات قدر وإف من الأهمية نجحت في وصف عالم يتركز حول قيمة

العموية الثورية أو على الأقل حول وحدة الإنسان والجماعة ، بدلاً من مبدعات تتركز حول قيمة الانضباط والفعالية .

ويانتظار القيام بذلك ، يبقى علينا لإنجاز هذه الدراسة ، تحليل أشجار الجوز في التبرغ ، آخر كتابة تخيلية للارو ، نشرت في عام 1943 ، كتاب يثير الفضول للوهلة الأولى ما دعنا نشعر لدى قراءته بوجود وحدة داخلية على قدر كاف من الدقة والصرامة ، في حين أنه يتبدى مجموعة من المشاهد المعزولة ، تقع في حقب مختلفة ، وذا بطلين مختلفين تبدو علاقتهما أشد ما يكون بعداً عن الوضوح . والواقع أننا سنحاول بيان أن وحدة النص تغدو مرئية إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أننا إزاء نوع أدبي خاص أكثر قريباً من المقالة منه إلى الأدب الروائي أو الملحمي .

ما هي المقالة (١) ؟ . إنها من حيث المبدأ ، وقد بين ذلك لوكاتش في دراسة شهيرة ، نوع أدبي مستقل يقع على منتصف الطريق بين الفلسفة كتعبير مفهومي عن رؤية العالم ، والأدب كإبداع خيالي لعالم من شخصيات فردية وأوضاع عينية . فالمقالة ، بين الإثنين ، نوع وسيط من حيث طرحه لمشكلات مفهومية (وكبرى المقالات في تاريخ الأدب تطرح من المشكلات أكثر مما تعطي من الإجابات) بمناسبة هذا الوضع العمي أو ذاك ، أو هذه الشخصية الفردية أو تلك . ولذلك تملك المقالة دوماً بعداً ساخراً باعتبارها تتناول في الظاهر حياة أو فكر هذه الشخصية أو تلك ، أو تقص كيف جرت هذه الأحداث أو تلك ؛ في حين أن هذه الشخصيات وتلك الأحداث في الحقيقة ليست إلا مناسبة تسمح لكاتب المقال بإثارة عدد من المشكلات ذات القيمة العامة . ولا بد أن نضيف ، في سبيل مزيد من الدقة ، أن شكل المقالة هو في أغلب الأحيان ، من وجهة نظر تاريخية أو حتى بيوغرافية ، شكل انتقالي يتبناه المؤلف على وجه التدقيق لأن الأسئلة والاجابات ليست ناضجة بما فيه الكفاية لكي يتم التعبير عنها ضمن شكل مفهومي بصورة مباشرة .

ومن ثم ، يبدو لنا أن نص أشجار الجوز في التبرغ يملك شكلاً شديداً القرب من

(*) المقالة هنا ترجمة لكلمة ESSAIS فهي من ثم بهذا المعنى شديدة الاختلاف

عما تعنيه في الأدب العربي الحديث (هـ . م) .

المقالة دون أن يكون مقالة بالمعنى الدقيق للكلمة . فهو يملك مع المقالة البعد المزدوج ، إذ يطرح في الواقع ، شأن المقالة ، مشكلات مفهومية بمناسبة مجموعة من ضروب الواقع الفردية والعينية ، وينفصل عنها في أنه بدلاً من تناول هذه الشخصيات الفردية أو هذه الأوضاع العينية ، في الواقع الحاضر أو الماضي كما فعل بعض كبار كتاب المقالة أو في الأدب كما فعل معظمهم ، فإن مالرو ، وهو كاتب ، قد تخيل هو نفسه في مجموعة من الحلقات الأوضاع العينية التي أثار عبرها المشكلات التي يريد محادثة القراء عنها ؛ وينفصل عنها كذلك في أنه لا يكتفي بإثارة المشكلات بل يقدم جواباً جاهزاً نسبياً ، الأمر الذي يترزع منها البعد الساخر ويحل ، على صعيد الأفكار ، محل السخرية العفوية الخاصة بمعظم المقالات ، تعميقاً لمشهد قريب من التماسك . وضمن هذا المنظور إنما يجب ، فيما يبدو لنا ، أن نقرأ مختلف حلقات الكتاب التي ستقدم إذن نسقاً دقيقاً لا عودة عنه في عرض ما يؤلف موضوعه الحقيقي ، أي المفهوم الجديد عن الإنسان لدى مالرو والأسباب التي حملته على هجر الحركة والأيدولوجية الشيوعيتين .

هل يؤلف تطور مالرو هذا ظاهرة فردية أم على العكس وإقعة ترتبط بالأحداث الاجتماعية السياسية في تلك الحقبة ، ومن ثم بالتيارات الأيدولوجية للوعي الجماعي على الأقل في الأوساط المثقفة ؟ . كما هو الأمر في كل مرة أثرنا فيها ضمن هذه الدراسة مشكلات من هذا النوع ، تتوقف الإجابة هذه المرة أيضاً على القيام ببحث واسع نسبياً ومعمق يتناول مجموع وثائق تلك الحقبة ؛ وبما أن هذا البحث لم يتم بعد ، فإننا لا نستطيع بالطبع إلا أن نؤكد على ضرورة القيام به . لنشر على كل حال إلى أن من الواضح تماماً أن معاهدة عدم الاعتداء الألمانية - السوفياتية في عام 1939 ، التي يمكن فهمها أيضاً وعلى الوجه الأكمل ضمن منظور السياسة الخارجية المضادة للرأسمالية (وبالتالي المضادة للهتلرية) الذي سار عليه الاتحاد السوفياتي ، كانت قد أثارت أزمة ضمير لدى عديد من المثقفين الاشتراكيين الغربيين بقدر ما كانت تشير بوضوح إلى حقيقة أعمق لم يكن معظم هؤلاء على أي وعي بها ؛ وهذه الحقيقة هي أن الانتماء للحركة الشيوعية كان يتطلب أثناء المرحلة الستالينية ، أو على الأقل يمكن أن يتطلب ، اختياراً بين المصالح الراهنة للدولة السوفياتية التي ينظر إليها بوصفها مكسب الاشتراكية

الرئيسي ، والمصالح الراهنة لمجتمع وبروليتاريا البلد الذي يعيشون فيه .
كان مالرو قد وصف ولا شك هذه المشكلة بالنسبة للصين في رواية الشرط
الإنساني ، ورغم أن قصته في تلك الحقبة قد ألفت الضوء على كل ما هو جارح
ومأساوي ، فإنه قد أنهى الرواية بالتأكيد على أن
العمل يجب أن يصير السلاح الرئيسي في معركة الطبقات . . إن خطة
التصنيع . . . قيد الدراسة الآن : والمقصود هو تحويل الاتحاد السوفياتي بأجمعه خلال
خمس سنوات ، وجعله إحدى أوائل القوى الصناعية في أوروبا ، ثم اللحاق بأمريكا
وتجاوزها .

ويأمل أن يضم التطور التاريخي معركة وتضحية ثوري شنهائي إلى كلية النضال
في سبيل الاشتراكية .

في عام 1939 ، كان ثمة مشكلة شديدة الاختلاف ولا شك - إذ لم تكن إزاء
نضال ثوري وإنما إزاء تحالف عسكري واستراتيجي في السياسة الدولية - لكنها ماثلة على
كل حال في نواتها الأساسية (ضرورة الاختيار بين المصالح الراهنة للاتحاد السوفياتي
والمصالح الراهنة للمجتمع الغربي والطبقات العمالية الغربية) تطرح نفسها في مجتمعه
وفي بلده . ونحن نعلم أن هذه المشكلة قد سببت لدى مثقفي اليسار في فرنسا أزمة
كانت على قدر من الخطورة لا يسعنا والحق يقال تقدير حجمها ، وهي أزمة تم التغلب
عليها من قبل معظمهم بعد وقت قليل حين نشب الصراع بين ألمانيا والاتحاد السوفياتي
الذي انضم إلى معسكر الحلفاء الأمر الذي أظهر للعيان طابع الاستراتيجية السياسية
للمعاهدة والطابع المعادي بشكل عميق للهتلرية في السياسة الشيوعية وسياسة الاتحاد
السوفياتي الخارجية . . على أن ذلك لا يغير من حقيقة أنه قد أمكن للأزمة الشاملة التي
أثارتها المعاهدة الألمانية السوفياتية أن تكون عاملاً مهماً في تغيير منظور مالرو وأن على
الدراسة ذات المقاصد السوسيولوجية أن تشير إلى هذا الاحتمال .

لنعد مع ذلك إلى القصة التي تدور أولى حلقاتها في حزيران (يونيو) 1940 بعد
الهزيمة ؛ كان قد تم جمع عدة آلاف من السجناء في كاتدرائية شارتر أولاً ثم في ورشة
أشغال عامة فيما بعد . ضمن هذا الوضع الاستثنائي تظهر ثانية الموم والنشاطات

القديمة : بناء الملاجىء ، البحث عن آخر علب الغذاء المحفوظ ، آخر نثرات الخبز في الجيوب ، والتجمع على شبكات الأسوار لالتقاط قطعة من الخبز تحملها امرأة خفية كل يوم إلى السجناء .

ويتم ، في لحظة ما داخل الكاتدرائية ، توزيع البطاقات التي يستطيع السجناء إرسالها إلى أسرهم ؛ يكتب بعضهم رسائل أطول من رسائل الآخرين ؛ فينبهون إلى أن هذه الرسائل لن ترسل . وبعد وقت قليل من ذلك ، في الورشة ، تحمل الرياح معها أوراقاً متطايرة . تلك هي الرسائل التي أقر السجناء على كتابتها والتي رمتها الإدارة الألمانية في الهواء .

وبعد عدة لحظات ، يلتقي الراوي سائق دبابة عاكف على الكتابة :

- هل تكتب يومياتك ؟

رفع عينيه مذهولاً :

- يوميات ؟

وأخيراً فهم :

- لا ، أنا ، هذه الأشياء ...

وبلهجة البداهة :

- أكتب لزوجتي .

وبعد ذلك ، متحدثاً إلى سجين آخر :

- أنا أنتظر أن يهترىء كل ذلك ...

- ماذا ؟

- كل شيء ... أنتظر أن يهترىء كل ذلك ...

يطور مالرو صراحة ، بروايته هذه الوقائع ، رؤية جديدة للإنسان . لقد كان ثمة في أساس الفكر الماركسي وكذلك في أساس مؤلفات مالرو السابقة قناعة بأن جميع الناس ينزعون بشكل طبيعي إلى إعطاء معنى لحياتهم وإلى تأكيد كرامتهم بذلك . ولا شك أن بوسع القمع والشروط الاقتصادية والاجتماعية أن تسحق وتفني فيهم هذه النزعة الطبيعية نحو العمل والكرامة ، غير أنه ، عبر البنى القمعية التي تتغير خلال

التاريخ باستمرار ، يبقى الواقع الإنساني الوحيد المستمر ، الشرط الإنساني الذي هو التطلع نحو الكرامة ونحو الدلالة .

وهكذا فإن الثورين ، وهم في آن واحد مثقفون ورجال عمل ، لا يقومون ضمن هذا المنظور سوى بمساعدة الناس على وعي التطلعات الطبيعية المدفونة في أعماقهم ، والمشوهة بفعل حضارة قمعية ، وذلك بإعادتهم إلى ما يؤلف نزوعهم الحقيقي ، وتحقيق ذلك بخلق الجماعة ، وبالتالي التاريخ . والواقع أن هذه هي على وجه الدقة الرؤية التي تضعها هذه الحلقة الأولى من أشجار الجوز في التنبؤ موضع التساؤل .

يوجد فعلاً ، لا إنسان أساسي ، وإنما إنسان أبدي ؛ والقصة تقول ذلك باستمرار :

في الكوخ البابلي المصنوع من دعائم قصيرة غليظة ومن أنابيب وأغصان ، كانوا الآن ثلاثة يكتبون على ركبهم ، مطوين كموميئات بيرو (...) ذاك ، له وجه من الوجوه القوطية التي تتكاثر منذ أن بدأت اللحي بالنمو . ذكرى عريقة للكارثة . لا بد للكارثة من أن تقع ، وهامي قد وقعت . واني لأذكر المستظرين الصامتين في سبتمبر يمشون عبر غبار الطرق الأبيض ودوالي نهاية الصيف ، والذين كانوا يبدون لي يواجهون الطوفان ويواجهون الحريق ؛ غير أنه ، تحت هذه الألفة العريقة مع الكارثة ، يقوم دهاء الإنسان الذي لا يقل عراقه ، وإيمانه السري بصبر حافل مع ذلك بالخراب ، وربما كان الصبر نفسه قديماً أمام مجاعة الكهوف .

كان لحضور السجناء ، في كاتدرائية شارتر ، هو الآخر ، قيمة رمزية . منذ اللحظات الأولى للحرب ، ومنذ أن عا اللباس العسكري فروق المهن ، بدأت ألمح هذه الوجوه القوطية . وما ينبجس اليوم من هذه الجماهير الحائرة التي لم يعد بوسعها أن تخلق لحامها ، لم يكن السجن وإنما القرون الوسطى (...) كل صباح أنظر إلى آلاف الظلال في وضوح الفجر القلق ؛ وأفكر : هو ذا الإنسان ...

لكن هذا الإنسان لم يعد يبدع الآلهة والقيم ، وإنما هو على العكس من « يعيش

في سِنَة من النوم « منذ آلاف السنين ، من لا يتغير ومن لا يملك في مواجهة التاريخ سوى رد فعل واحد : أن يعانیه ، وأن يعثر على وسيلة يوجد بها عبره ورغماً عنه ؛ وحين يصير ذلك صعباً ، أن يعارض مبدعاته المضادة للإنسانية والمائلة والبربرية بحيله وصبره الأبدي القارض الذي ينتهي دوماً بالقضاء عليها . الإنسان الأبدي ، الإنسان نفسه عبر العصور والتاريخ الدلالي والتغير ؛ إن الإنسانية و « المثقفين » حقيقتان مختلفتان ومتعارضتان في أغلب الأحيان .

ظننت أنني أعرف أكثر مما يؤلف ثقافتي لأنني التقيت الجماهير المناضلة ذات الإيمان الديني أو السياسي وأعرف الآن أن المثقف ليس من كانت الكتب ضرورية بالنسبة له فحسب ، وإنما هو كل إنسان تلزمه وتوجه حياته فكرة ما ، مهما كانت هذه الفكرة بدائية . أولئك الذين يحيطون بي ، يعيشون ، هم ، ليومهم منذ آلاف السنين .

كذلك تنبثق بالنسبة للمثقف - الذي يتحدث عبر هذه القصة والذي يعرف الآن أن العمل ليس عصرة رابطة ممكنة لكنها دوماً فعلية بينه وبين الإنسانية ، وأن الأيديولوجية الثورية ، انطلاقاً من ذلك ، كانت خاطئة في مجموعها - مشكلات جديدة تجب مواجهتها . إنها تتعلق في آن واحد بأولئك .

الذين يعيشون ليومهم منذ آلاف السنين

وأولئك الذين

تلزم وتوجه حياتهم فكرة ما ؛

إنها تتعلق خاصة بعلاقاتهم المتبادلة .

يعيد لي الهواء الذي لا يكل هذه اللقاءات كما يطير رسائل أصحابي . فلا سألهن إذن ، ولأواجههن إذن بلقاءاتي ، وبيننا تدعوهم مزنة الليل ، تخرج الزهور مجدداً من أرض جعلها وقوف خمسة آلاف رجل صلبة - بينما تستمر الحياة حتى تخرج أستلتي وأستلتهن في أساس الموت الأخوي .

الكتابة ، هنا ، هي الوسيلة الوحيدة للاستمرار في الحياة .

يتناول الراوي هذه المشكلات عبر تجربة أبيه .

لقد طرحت الحلقة الأولى المشكلة النظرية . أما الحلقتان التاليتان ، فصفان بطريقة شبه حرفية الوضع التاريخي ، والقوى الموجودة والتجربة التي قادت مالرو إلى الانفصال عن الحركة الثورية .

تتعلق الحلقة الأولى بالمعارضة غير الامتثالية ، المحترمة ، اللطيفة ، التي انتحرت دون أن تخلف سوى رسالة غامضة ، وبالتالي عديدة الفائدة ، وبالمثقفين ورجال العمل بوصفهم أولياء على تنفيذ الوصية والذين يتوجب عليهم أن يتدبروا أمورهم وحدهم مع هذه التركة . أما الحلقة الثانية فتتعلق بالستالينية .

لقد عثر والد الراوي ، فيكتور بيرجييه ، حين عودته إلى أوروبا ، على أبيه الذي ما يلبث أن يتنحرب بعد عدة أيام . لقد كان بشكل جوهرى شخصية غير امتثالية . وكان بوصفه عمدة قريته قد استضاف ، رغم عداوة قريته وبلديته التي لا يمكن التغلب عليها ، الكنيس و فرق السيرك العابرة .

ولما كان كاثوليكيًا ومؤمنًا ومتمردًا على ما تبديه الكنيسة من تخاذل ، فقد احتج في البداية لدى خوري القرية ، وإثر رفض هذا الأخير :
ولكن ياسيد بيرجييه ، هل يجوز لخوري بسيط أن يناقش قرارات روما ؟ .
يذهب إلى روما كي يحتج ويقدم تحفظاته .

لقد قام بالحج سيراً على الأقدام . ولما كان مسؤولاً عن أعمال خيرية كثيرة فقد حصل على مقابلة البابا دون صعوبة . وقد وجد نفسه مع عشرين مؤمناً في إحدى قاعات الفاتيكان . لم يكن خجولاً ، لكنه مسيحي ، والبابا هو البابا : فقد ركعوا جميعاً ، وممر الأب الأقدس ، فقبلوا حذاءه ثم أخرجوا (...) وعند عودته ظن أصدقائه من البروتستانت أنه على استعداد للتحول عن دينه .

لا يمكن للمرء أن يغير دينه وهو في مثل سني ا
ولما بات منقطعاً عن الكنيسة لا عن المسيح ، فقد كان يشارك كل أحد في قداس
يقام خارج المبنى ، واقفاً وسط الشوك ، في زاوية يؤلفها ملتقى جناحي الكنيسة ،
متابعاً القداس عن ظهر قلب ، متنبهاً كيما يدركه عبر النوافذ صوت الأجراس
الضعيف الذي يعلن رفع كأس القربان .

وأخيراً ، انتحر ، بهدوء وحزم ، قابلاً مصيره . وكانت محادثته الأولى مع ابنه تستعيد ، بصورة أشد توتراً ، صلاة الجمالين التار في زمن الاحتقار :
- لو استطعت اختيار حياة ما ، فأني حياة تختار ؟
- وأنت ؟

فكر برهة طويلة ، وفجأة ، قال بشيء من الجلال :
- حسناً ، الواقع مهما حصل ، لو كان علي أن أعيش ثانية حياة أخرى ، فلا أود حياة أخرى غير حياة ديتريش بيرجيه .

وقد خلف للكنيسة ، شأن المعارضين بالنسبة للحزب ، وصية غامضة .
أظن أن ما حدث مؤلم جداً . أنت تعلم أن الوصية كانت مختومة . وجملة :
« إرادتي الثابتة أن أدفن وفق المراسيم الدينية » كانت مكتوبة على ورقة حرة ، موضوعة على طاولة السرير حيث كانت مادة الاستريكينين ؛ لكن النص كان في البداية : « إرادتي الثابتة هي ألا أدفن وفق المراسيم الدينية » . لقد شطب النفي بعد لأي بخطوط عديدة . . . ولا شك أنه لم يكن يملك القوة على تمزيق الورقة والكتابة من جديد .

أما بالنسبة لحكم الراوي على الانتحار ، فهو صريح :
لقد حدث لي أن سمعت كثيراً من السخافات حول الانتحار . . . لكنني لم أشعر أمام رجل قتل نفسه بهذا الحزم بأي شعور آخر سوى الاحترام . إن معرفة ما إذا كان الانتحار عملاً شجاعاً أم لا مسألة لا تطرح نفسها إلا على أولئك الذين لم يقتلوا أنفسهم .

وتطرح الحلقة الثالثة ، كما سبق وقلنا ، عبر قصة عمل فيكتور بيرجيه ، مشكلة الشيوعية الرسمية ؛ ولا يكاد النقل إلى الصعيد الخيالي هنا يبدو مقنعاً .
إن فيكتور بيرجيه ، بوصفه مستشرقاً وأستاذاً في جامعة استنبول وضابطاً ألمانياً⁽³²⁾ ، مقاد للعمل في تركيا بموافقة مخابرات السفارة الألمانية من جهة ، وبطريقة

(32) ينتمي الراوي إلى مقاطعة الألزاس ، وهذا ما يفسر كون أبيه ضابطاً ألمانياً في عام 1914 . (* فقد كانت مقاطعتا الألزاس واللورين محتلتين من قبل ألمانيا آنذاك) .

مستقلة وضد هذه المخابرات من جهة أخرى .

كانت تركيا التي يحكمها السلطان عبد الحميد دولة متعددة القوميات ، مهددة بالتقسيم . وكان السلطان عبد الحميد قد ركز كل سياسته على إمكانات تطوير الجامعة الإسلامية التي كانت تبدو له قادرة على أن تؤلف قوة تناهض قوى التقسيم . ولما كان مناهضاً للسلطان فقد وجد فيكتور بيرجييه وسيلة للاتصال مع المعارضة التركية المتمثلة في جماعة « تركيا الفتاة » ؛ إذ رأى فيها مستقبل تركيا ، وألزم المخابرات الألمانية بدعمها . وقد أقنع هذه المخابرات وتوصل إلى أن ينظم بمساعدتها مركزاً للدعاية سيجعل منه أداة عمل ممتازة ، كما فعل غارين من قبل .

كان مصمماً على أن يجعل من الدعاية أداة عمل سياسي بدلاً من أن تكون مجرد زينة .

واندلعت أول ثورة . وسقط عبد الحميد ليحل محله محمد الخامس ، واكتسب البرلمان سلطته بشكل نهائي .

وترفض السلطات الألمانية المضي في دعم فيكتور بيرجييه الذي بقي مرتبطاً بتركيا الفتاة . وتطورت الحركة . وذات يوم ، سيطلب مندوب خاص لبولو إلى فيكتور بيرجييه :

- ما هي نوايا ... مشاريع أنور باشا ؟

-العودة في أقرب وقت واستلام السلطة .

- رغم أن هذه السلطة لا تخلو من ضعف . إنني ...

- سوف نستلمها .

-وأصغى المندوب لدى سماعه كلمة « نستلمها » بانتباه .

كان فيكتور بيرجييه في الحقيقة قد انتقل كلياً إلى جانب أنور باشا وتركيا الفتاة .

ويدعم فيكتور بيرجييه فيها بعد ، بمساعدة حكومته أو بدونها (فقد كانت هذه الحكومة في الحقيقة تجد أحياناً أن من المهم المحافظة على صلاتها مع تركيا الفتاة بل وحتى دعمها) أنور باشا الذي يستلم السلطة ويحعل من تركيا دولة حديثة تملك جيشاً جيد التنظيم .

غير أن أنور باشا يمثل هو الآخر أيديولوجية تتجاوز القوميات الطورانية ، ورغم شكوك السفارة الألمانية ، يصير فيكتور بيرجييه أحد دعاة هذه الأيديولوجية عبر آسيا . وذات يوم ، وبعد أن أنهكه مجنون متعصب يأخذ عليه كونه غير تركي ضرباً ، فإنه يعود إلى بيته غامضاً ، مقطوعاً ، وقد تخلص بطريقة لا يمكن تفسيرها من سحر ما : فجأة ، تمثلت له الحقيقة أمامه عارية . فالطورانية التي كانت تلهب المشاعر التركية ، والتي ربما كانت قد أنقذت استنبول ، هذه الطورانية لم يكن لها وجود . إذا كان لعمل أنور ولعمله شيء من الفعالية ، فقد كان ذلك بمقدار ما كانا يتطابقان والمصالح الحقيقية لبعض القبائل ومقدار ما كان يسعها الاعتقاد على ما بدا ، في نهاية الأمر ، ويعني ما قوة فعلية : الجامعة الإسلامية للسلطان عبد الحميد : كان يعرف منذ الآن ما يمكن انتظاره من هؤلاء الناس . إنهم سيقاقلونه طواعية من أجل أنور باشا ، الجنرال المنتصر الذي صار صهر الخليفة . شريطة أن يدفع لهم رواتب جيدة ، وأن تكون المخاطرة معتدلة (فلو كانوا سيقاقلون ضد انكلترا لترشوا مرتين) . باسم الطورانية ؟ ليكن . كان يمكن للإسلام أن يكفي . ثم ، إذا كان أبي قد خلّف آثاراً ما ، فذلك بفضل عملاء سابقين لحركة الجامعة الإسلامية التي قادها السلطان عبد الحميد ...

كان ثمة وراء طورانية أنور باشا بكل بساطة مصالح الدولة التركية . ولقد حاول غلصاً وبدون أمل أن يتفاهم مع أنور ، لكن المحاولة لم تؤد إلى أي نتيجة . كانت هذه المناقشة تبدو له بلا طائل . وكان ، وهو مريض في غرنة ، قد انحاز لخطأ كان قد استنفر الكثير من قواه ، ولكن الكراهية جاءت من عودة الصحة : كما لو أنه خدع ، لا من نفسه ، وإنما من آسيا الوسطى الكذابة ، الحمقاء التي تتمنع على مصيرها - ومن كل الذين شاركهم إيمانهم .. وقال أنور :

.. كان علي أن أرسل مسلماً أولاً ...

يتضح في كل هذا نقل الوضع المعاصر إلى الصعيد الخيالي : يجب بالطبع أن نقرا روسيا بدلاً من تركيا ، والحكومة القيصريّة بدلاً من عبد الحميد ، والحركة السلافية

بدلاً من الجامعة الإسلامية ، وثورة شباط (فبراير) المدعومة من القوى الغربية بدلاً من الثورة التركية المدعومة من ألمانيا ، والشيوعية بدلاً من الطورانية ، وأخيراً ستالين ، على وجه الاحتال ، بدلاً من أنور باشا⁽³³⁾ .

للتوقف قليلاً ، عبر هذه الحلقات ، عند شخصية فيكتور بيرجيه ، المثقف الذي صار رجل عمل لأن ذلك ، في نظره ، هو الطريق الوحيد لتوجيه وتنظيم حياته حسب فكرة ما (فهو يعارض عمه الذي يعرف الإنسان بأسراره ، بجملة موجزة ومختصرة : « الإنسان ما يعمل ») .

يشير لنا النص في المحادثة التالية مع مندوب بولو الخاص إلى الأسباب التي دفعت للانخراط في الحركة الطورانية :
وسأل :

- كيف حدث أنك شعرت بنفسك مهتماً شخصياً إلى هذه الدرجة ...
بالطورانية ؟ ومتحمساً إذا جاز لي القول ... (...)
فقال وهو لا يتسم سوى نصف ابتسامة :
- هناك القليل من الأعمال التي تغذيها الأحلام بدلاً من أن تفسدها ، وابتسم أكثر : « ماذا تقترح علي أفضل من ذلك ؟ » .

لقد سمحت حلقات الكتاب الثلاث الأولى للارو أن يحدد رؤيته الجديدة للإنسان وأن يشير إلى الأسباب التي فصلته في آن واحد عن الشيوعية الرسمية التي ليست في الواقع سوى أيديولوجية الدولة ، وعن المعارضة التي ، وإن كانت جديرة بالاحترام أخلاقياً ، انتحرت هي نفسها . وثمة صفحتان ذات أهمية خاصة تصفان عودة فيكتور بيريه إلى مرسيليا . لقد اكتشف فيها الواقع اليومي ، والناس الذين يعيشون ليومهم ، وواجهات المخازن ،

وأكثر الأشياء بساطة ، والشوارع ، والكلاب
لكنه اكتشف فيها أيضاً أنه حين ينخرط المرء في العمل ، لا يعود بوسعه العودة إلى

(33) رغم أن استلام السلطة في عام 1917 قد تم تحت قيادة لينين ، فإن النقل لا بد على كل حال من أن يسيطر الأشياء قليلاً .

الوراء . والجملة التي قالها أحد القوضويين والتي أنت الصحف على نشرها تشغل رأسه :

الفرد المقتول لا أهمية له ! غير أنه يحدث بعد ذلك شيء غير متوقع . كل شيء قد تغير ، أكثر الأشياء بساطة ، كالكلاب مثلاً .. ويتذكر خيبة أمل كبرى في شبابه الورع :
كان يشعر بنفسه ، شأنه آتئذ ، حرّاً هذا المساء ، - حرية جارحة لم تكن تختلف عن المهجران .

أما الحلقة الرابعة والأهم في الكتاب ، فهي الحلقة الخاصة بندوة التنبؤ التي ربما تم استيحاء نماذجها من لقاءات بونتني . فالتنبؤ في الحقيقة ، شأن بونتني ، مكان يلتقي فيه كبار مفكري أوروبا . ولا تبدأ المناقشة التي يشترك فيها فيكتور بيرجييه - المكلل بفار شهرته كرجل عمل ما يزال يثير مطولاً إعجاب المثقفين في حين أنه في الواقع قد كَفَّ على وجه الدقة عن أن يكون هذا الرجل ، - إلا بعد ذهاب معظم كبار المثقفين فيما عدا واحداً منهم . موليرغ ، عالم الانثربولوجيا ، والمختص بالدراسات الأفريقية ، والذي ربما كان مزيحاً من فوريننيوس وشبنغلر والرو نفسه ، والذي يتنظر الوسط العلمي بفارغ الصبر كتابه التركيبي العظيم عن فلسفة التاريخ الهيغلية . والواقع أن موليرغ قد اكتشف هو الآخر ، شأن الراوي ، القطيعة بين الأفكار والإنسان الأبدى ، انطلاقاً من ذلك استحالة أي فلسفة من هذا النوع . وهكذا فإنه دمر تحت تأثير تجربته الأفريقية ما سبق أن كتبه من كتابه وعلق الأوراق
بالأغصان الواطئة لأشجار من أنواع مختلفة ، بين الصحراء وزنجبار .

لقد تم إعداد الندوة نفسها من قبل عدة حلقات دلالية ؛ وسكتفي بالإشارة إلى حلقتين منها :

قصة الرحلة الأخيرة التي قام بها والتر⁽³⁴⁾ مع نيتشه الذي صار مجنوناً لإعادته إلى بال في مقصورة قطار من الدرجة الثالثة . عند خروج القطار من النفق ، كان فريدريك يغني

(34) عم الراوي ومدير ندوات التنبؤ .

قصيدة مجهولة منا ؛ وكانت تلك آخر قصائده ، فينيسيا ، إنني لا أحب أبداً
موسيقى فريديريك . فهي رديئة ؛ لكن هذه الأغنية كانت والحق يقال رائعة الجمال .
لقد شعر والتر أثناء استماعه لهذه الأغنية بأن بعض المبدعات الإنسانية كانت
أقوى من الموت ، والجنون ، وعبث الحياة ، وأنها
تقاوم الدوار الذي يولد من تأمل موتانا ، ومن السماء المتلألئة بالنجوم ، ومن
التاريخ .

سيرغم فيكتور بيرجيه على اعتباره على حق ، لكن أغنية نيتشه في وعيه تمتزج مع
وجه جده الذي مات في ريشباخ ؛ وللمرة الأولى ، تظهر في الكتاب الثيمة المركزية ،
ثيمة العلاقة بين الإبداع والحياة .
هذا الامتياز الذي كان والتر يتحدث عنه ، من أنه أشد قوة على مواجهة السماء
المتلألئة بالنجوم منه على مواجهة الألم ؛ وربما كان يمكن أن يتغلب على وجه رجل ميت
إذا لم يكن هذا الوجه وجهاً محبوباً . . . « لم يكن الإنسان - بالنسبة لوالتر - سوى هذا
القدر البائس من الأسرار » الذي خلق ليغذي هذه الأعمال التي تحيط وجهه الساكن
وصولاً إلى أعماق الظلال لقد كانت السماء المتلألئة بالنجوم كلها بالنسبة لأبي سجيئة
الشعور الذي جعل كائناً استحوذت عليه رغبة الموت يقول في نهاية حياة لا يريق لها
وغالباً ما كانت شديدة الإيلام : « لو كان علي أن أختار حياة أخرى لاخترت
حياتي . . . » .

ونعلم فيما بعد أن موليرغ كان يزيّن غرفته بتماثيل صغيرة رائعة من الصلصال
يسميها وحوشه ؛ كانت جميعها
حزينة حزناً مؤثراً ، حزن وحوش غويا التي تبدو وكأنها تذكر أنها كانت
بشراً . . . تلك كانت خيرة ، وتلك الأخرى شريرة . وكان يرسل منها إلى أصدقائه .
تتطابق بالطبع هذه الوحوش المفتقرة إلى المعنى والتي نحن إلى إنسانية لم يعد
بوسعها بلوغها ، والرسالة التي ما يزال بوسع موليرغ الآن ، بعد أن دمر كتابه ، أن
يذيعها .
لا يمكننا ونحن نصف الندوة أن ندخل في تفاصيل الآراء التي تتضارب ،

وسنهمل كذلك سخرية مالرو إزاء عدد من المثقفين . إن الشخصية المركزية هي شخصية مولييرغ الذي ، إذ هجر كتابه الذي كان سيقدم تأويلاً للإنسان الصارم والمتناسك بشكل قوى ،

يعمق الآن الأطروحة الشبنغلرية عن الحضارات المغلق بعضها على البعض الآخر بصورة صارمة ، والتي لا يوجد وراءها من حقائق دائمة سوى الفلاح الذي لا شكل له . إن الثقافات ليست بالنسبة له سوى مجموعات من الأشكال الدلالية المفروضة على مادة حيادية ولا أبالية ، والإنسان الخالد ليس إنساناً تاريخياً .

- الإنسان الأساسي أسطورة ، حلم مثقف يتعلق بالفلاحين : احلموا قليلاً بالعامل الأساسي ! . أتريدون ألا يكون العالم مصنوعاً من النسيان بالنسبة للفلاح ؟ . أولئك الذين لم يتعلموا شيئاً لا يملكون ما يمكن نسيانه . إنني أعرف ما هو الفلاح الحكيم ، لكنه ليس الإنسان الأساسي ! لا وجود للإنسان الأساسي يكبر حسب الحقب بما يفكره وبما يعتقد : هناك الإنسان الذي يفكر ويعتقد ، أو لا شيء . إن الحضارة ليست زينة وإنما بنية . وهاكم : إننا نعرف كل هوى صديقنا والتر : إن كلاً من هذين التمثالين القوطيين وهذا الوجه البارز مصنوع من الخشب ذاته كما تعلمون . غير أنه لا توجد تحت هذه الأشكال النواة الأساسية ، وإنما يوجد الخطب .

أما بالنسبة لفكرة التاريخ ، فهي ببساطة الشكل الذي حاولت ثقافتنا أن تفرضه على هذه الطبيعة اللابالية ؛ ومع ذلك فربما كان وراء التاريخ أيضاً ، كما يقول مولييرغ .

« شيء ما هو بالنسبة للتاريخ ما هو بالنسبة للأمة وللثورة . ربما وعينا بالزمن ، - لا أقول : مفهومنا - الذي هو وعي متأخر ... »

لقد انتهت الندوة ، والجواب الذي يستخلص منها هو- رغم أنه أكبر حجماً وأشد غزارة- ذات الجواب الذي كان والتر يعرضه عند حديثه عن رحلته مع نيتشه : هناك حقيقة إنسانية عبثية ، خالية من الشكل ، تفرض عليها مبدعات المثقفين والثقافات دلالات مؤقتة ، محدودة في المكان ولا شك ، لكنها تؤلف الأمل الإنساني الوحيد في إعطاء معنى مؤقت للحياة وفي الانتصار على العبث والعدم .

لكن التحفظات ذاتها التي أبدأها لدى محادثته مع والتر حول الرحلة مع نيتشه تأخذ شكلا في وعي فيكتور بيرجيه أثناء خروجه من القاعة . إنه يكتشف الواقع الذي يؤسسها ويبررها ، الواقع الذي نسيه المشتركون في الندوة : أشجار الجوز في التنبؤ . والحقيقة أن بين الحطب والخشب كمادة خام والشكل القوطي الذي أبدعه النحات ، توجد الشجرة الحية التي تنمو وتتفس .

كان قد بلغ الأشجار الضخمة : شجر صنوبر مقع بالليل ، وقطرة ما تزال شفافة في أقصى كل من أوراقه ، وزيزفون تصخب العصافير على أغصانه ؛ أجمل شيء كانتا شجرتا جوز : وتذكر تماثيل المكتبة . (. . .)

كان أبي يفكر بالقدسين وبأطلنطا ، وبدلاً من أن يتحمل خشب شجرتي الجوز المنقبض عبء العالم ، كان يزدهر في حياة خالدة تتجلى في أوراقها البراقة على سطح السماء ، وفي ثمراتها شبه الناضجة ، وفي كل جسمها الضخم المرتفع فوق خاتم عريض من نباتات جديدة وجوزات ميتة بسبب الشتاء . « الحضارات أو الحيوان كالتماثيل أو الحطب . . . » . بين التماثيل والحطب ، هناك الأشجار وتصميمها الغامض كتصميم الحياة . والأطلنط ، ووجه القديس مارك الذي فتك به الولع القوطي ، يتلاشيان كالثقافة ، كالعقل ، ككل ما أتى أبي على سماعه - مدفونين في ظل هذا التمثال الرحيم الذي كانت تنحته لنفسها قوى الأرض ، والذي كانت الشمس الملاصقة للهضاب تبسطه على قلق الناس حتى الأفق . منذ أربعين عاماً لم تعرف أوروبا الحرب .

إن الحرب ، إلى جانب العزوف عن الأيديولوجية الثورية ، تؤلف الحقيقة الأساسية الثانية التي ينتظم من حولها عالم الكتاب . وإذا كانت الحلقات التي يقصها تدور في آن واحد بين 1914 و 1940 ، فرمما كي يبين كذلك أنه ليس المقصود هذه الحرب أو تلك بوجه خاص وإنما الحرب عامة في علاقاتها مع الناس ، وفيما وراءها كل ما يمكن أن تشتمل عليه الثقافات التي أبدعها المثقفون ورجال العمل من لا إنسانية وبربرية .

وفي مواجهة الحرب إنما يكتسب كتاب أشجار الجوز في التنبؤ كل أهميته .

إن مثقفي التنبرغ ، وأمثال والتر وموليرغ لم يروا سوى ثنائية مبسطة : الإنسان الأبدى الذي يعيش ليومه والفلاح والخشب الذي لا شكل له ، اللابالي والحيادي من جهة ، وإبداع المثقفين ومبدعات الفن والثقافات من جهة أخرى .

والواقع أن الإنسان المستمر ، الإنسان الذي يعيش ليومه ، فلاح موليرغ ، ليس لا أبالياً وحيادياً ، بل هو حي شأن شجرات الجوز في حديقة التنبرغ ، وإذا لم يكن يصنع التاريخ ، فإنه يجهد في حياته اليومية في أن يعيش وأن يأكل وأن يلبس وأن يجب الآخرين وأن ينجب الأطفال وأن يكون سعيداً . وهذا يعني أنه لم يكن سلبياً بالنسبة للثقافات ، وإنما كان يقسمها ، فاصلاً ما فيها من صالح للاستمرار في الحياة والسعادة عما فيها من مدمر وشرير ، وأنه إذا لم يكن يقاوم البربرية بشكل فعال إلا نادراً ، فإن تأثيره لم يكن يقل من خلال استمراره ذاته وصبره العريق الذي ينتهي دوماً إلى استهلاك المؤسسات والثقافات الخطرة على طبيعته وعلى تطلعاته . وانطلاقاً من ذلك ، لم نعد بحاجة للإلحاح مطولاً على الحلقات الثلاث الأخيرة ذات الأهمية الخاصة من الكتاب ، نظراً لأن دلالتها تغدو بذلك سهلة الإدراك .

تبيّن لنا اثنتان منها ما يمكن أن يصير إليه رجال العمل والمثقفون المبدعون حين تمارس فعاليتهم لصالح الحرب وضد الإنسان والحياة .

يشهد فيكتور بيرجييه ذات يوم ، عندما كان ملحقاً بإدارة مكافحة الجاسوسية ، مشهداً يحاول فيه الكابيتين وورترز استخدام حب طفل لأمه ، أي أشد المشاعر حميمية وعمقاً وجوهرية في الحياة ، لكشف القناع عن امرأة يرتاب في أنها جاسوسة ، وحين يشعر باشمئزاز فيكتور بيرجييه من هذه الوسائل ، يعترض قائلاً :

« مثل هذه الأعمال التي نخشاها ، تحمي حياة الآلاف من جنودنا . » .

بعد فترة قصيرة ، يتم فرز فيكتور بيرجييه مع الكابيتين وورترز نفسه لمرافقة البروفسور هوفمان ، وهو عالم قدير توصل إلى الكشف عن صيغة غاز شديد الفعالية للمعركة بدقة متناهية ، وكان عليه أن ينظم أول هجوم تجريبي ضد الخطوط الروسية ؛ وإزاء نفور الكابيتين وورترز الذي ما يزال يتعلق بقيم الشجاعة العسكرية القديمة ، يستعيد هوفمان اجابات وورترز القديمة على بيرجييه :

قال البروفسور :

- إذا كنت تنطلق من وجهة نظر أعلى فإن الغاز يؤلف أكثر أدوات المعركة

إنسانية (. . .)

كان هذان الرجلان في نظر الكابيتين عدوين ، رجلي أقوال وأرقام ، مثقفين يريدان تدمير الشجاعة . إنها يستلبانه . كانت شجاعته حقيقية : فحين أسره الروس وحكموا عليه بالإعدام ، رفض أن يقدم أية معلومات رغم أنهم عرضوا عليه مائة ألف روبل والحرية في روسيا ، وهرب من الأسر . إن هذه الصلابة تبرر في نظره كل شيء وتمنحه كل الحقوق . كان يهز رأسه المدور ذا الأنف الكبير كما لو كان يزعجه ذباب لم يكن له وجود .

وقال :

- ستكون مصيبة كبرى لو توجب علينا أن نرى اختفاء معنى الشجاعة الألماني

المريق من الامبراطورية .

كان أبي يصغني ويرى إلى وورترز وقد أصبح أخلاقياً (دون التحدث عن الأخلاقي الآخر) . كما لو كنا ننظر إلى مجنون نشبهه بعض الشبه . كان الكابيتين قد دافع أمامه عن وصول الطفل باسم الجنود الذين كان ينقذهم ؛ واستعاد البروفسور الحجة . هيا ، إن هذه الغرفة ملأى بالقديسين ! .

أما الحلقة التالية ، فهي تتألف من الهجوم ذاته الذي لم يقم به ، لحسن الحظ أو لسوءه ، المثقفون والتقنيون فحسب ، أي وورترز وهوفمان وفيكتر بيرجيه ، وإنما قامت به ، بناء على تعليماتهم ، جماهير الجنود ، أي هؤلاء الرجال الذي يعيشون ليومهم والذين يقدمهم لنا مالرو مع أحاديثهم التي تتناول الحياة اليومية عند الفجر في الخنادق بانتظار الهجوم .

وحين يشن الهجوم أخيراً ، سيتم الوصف الرائع للانتفاضة الإنسانية ، للمقاومة ضد البربرية ، هؤلاء الجنود الذين ما إن بلغوا الخنادق التي وجدوا فيها آلاف الروس وقد قضى الغاز عليهم حتى نسوا الحرب وكل حقيقة مباشرة كي يشعروا قبل كل شيء

بالتضامن مع القريب ، ضحية المصير البربري الذي فرضته الحضارة عليه . وقد أهملوا الأمر الذي وجه لهم بالتقدم كي يهتموا بأعدائهم الذين قضى الغاز عليهم وينقضوا ، وهم عائدون على أعقابهم ، على سيارات الإسعاف كي تساعدتهم . لم يكن فيكتور بيرجييه ، الذي فقد صوابه في البداية ، يفهم ما يجري ، وستستحوذ عليه مع تقدمه الحركة العامة وينتهي كالآخرين إلى الاهتمام بروسي قضى عليه الغاز ، وإلى العودة إلى الخطوط الخلفية . ويلتقي أثناء ذلك بشاحنة حافلة بالجنود الذين كانوا ينعمون فيه النظر بذهول :

... كانوا يراقبونه بقلق شبيه بقلق الذين يلتقون أول السكان المحليين في بلد مجهول ؛ هكذا سينظرون عما قريب إلى أول ميت بالغاز . (... كان أبي ينظر إليهم هو الآخر ، واحداً بعد الآخر : إن سدّ الشفقة لن يكون فعالاً عدة مرات . ليس هناك سوى الموت الذي لا يعتاده الإنسان .

ينتهي هذا القسم الثالث بالوعي الذي يكتسبه فيكتور بيرجييه في اللحظة التي يظن فيها نفسه غثقاً بالغاز .

بوضوح جلي ، قاطع ، شأن هذا الحفيف الثابت في حلقة : كان معنى الحياة هو السعادة ، وقد انشغل هذا اللعين ! بشيء آخر غير أن يكون سعيداً ! لم تكن الوسواس والكرامة والرحمة والفكر سوى كذبة شنيعة ، سوى خدعة قامت بها قوى غريبة علينا أن ننتظر في اللحظة الأخيرة ضحكتها الشامتة . لم يبق له في هذا الهبوط الفتناك تحت قبضة الموت سوى كراهية وحشية ضد كل ما سبق وحال بينه وبين أن يكون سعيداً . بدا له أنه يلمح سيارة الإسعاف ؛ فحاول الجري بسرعة أكبر ؛ لكن ساقيه كانتا تدوران في فراغ ، والعالم يترنح فجأة من حوله ، والغابة تبرز في سماء كانت تتواجد في الوقت ذاته تحت قدميه .

وتعود بنا الحلقة الأخيرة إلى عام 1940 في معسكر شارتر . ولا تعذب الراوي سوى مشكلة واحدة : ما هو الإنسان :

... لا أفكر إلا بمن يصمد أمام الافتتان بالعدم . ويستحوذ علي أكثر فأكثر ، من يوم ضائع إلى يوم ضائع ، السر الذي لا يعارض ، كما كان والتر يؤكد ، وإنما يربط

عبر درب محمي الجانب الغامض من رفاقي بالأغاني التي تواجه أبدية الساء الليلية ،
بالنيل الذي يجهله الناس في أنفسهم - بالجانب المتصر من الحيوان الوحيد الذي يعرف
أن عليه أن يموت .

ويتهى الكتاب بقصة المهجوم الذي يشترك فيه الراوي والذي يجد نفسه خلاله
حبس مصفحة مع ثلاثة رفاق : بونو ، النصير الذي يعيش معظم حياته في الخيال
ليونار ، عامل التمديدات في كازينو باريس الذي إذ ضاجع مرة بطريق الصدفة كبرى
الراقصات يستعيد هذه السعادة الكبرى في حياته دون توقف ؛ براديه ، الذي حالت
الحرب الأولى بينه وبين أن يتعلم والذي يفكر بابنه ،
التاج الوحيد المطلق من هذه المغامرة المذلة والكثيية والمقلقة التي تسمى الحياة ،

ابنه الذي يأمل أن يجعل منه رجلاً متعلماً . وتقوم بين الرجال الأربعة رفقة
رجولية عميقة يستحيل تحديدها . وفي لحظة ما كانوا يشعرون أنهم سقطوا في حفرة باتوا
فيها تحت رحمة أول قذيفة تطلق عليهم . وتصور براديه مستقبل ولده الذي قضي عليه
قضاءً مبرماً ! والواقع أنهم نجحوا في تخليص أنفسهم :
لم يقع الأمر هذه المرة ... والحرب لم تنته بعد ... ولربما عدنا غداً أحياء .
وفي اليوم التالي ، يجد المقاتلون أمامهم قرية أخلاها الرجال في منطقة المعارك .
وكان الأورّ والدجاج والبيض ووسائل الحياة اليومية ما تزال موجودة ، مشيرة إلى
الحضور الدائم لأولئك الذي ذهبوا وسيعودون عما قريب :
أمامي ابريقان للسقي ، مع رأسيهما اللذين يشبهان الفطر الذي كنت أحبه كثيراً
في طفولتي ؛ وبدا لي فجأة أن الإنسان قد جاء من أعماق الزمن لكي يخترع ابريق
السقي فقط ...
(...)

لم نعد صالحين ، نحن ومن يواجهوننا ، إلا لآلاتنا ولشجاعتنا ولجبتنا ؛ لكن
جنس الناس العريق الذي طردناه ، والذي لم يخلف هنا سوى أدواته وثيابه والحروف
الأولى من أساء أفراد على ثيابه ، يبدو لي آتياً ، عبر آلاف السنين ، من ظلمات

التقيتها هذه الليلة ، - ببطء ، حاملاً بين كل الفضلات التي هجرها أماننا ، المناقل والأمشاط والمحاريث التوراتية ، والحجرات ، وأكواخ الأرانب والأفران الفارغة .

والصورة الأخيرة في الكتاب هي صورة « فلاحين عجوزين » جالسين على مقعد ، يلمحونها فجأة . إنها من الفلاحين الذين كان موليرغ يقول انهم يؤلفون كتلة لا شكل لها ، أولئك الذين يعيشون ليومهم وهم ، مع ذلك ، هنا ، في مواجهة بربرية الحرب الآلية ، يكشفان فجأة عن دلائلهم الحقيقية :

- إذن يا جندي ، هل نتدفأ ؟
(...)

وكانت هي التي أجابت :

- ماذا بوسمنا أن نفعل ؟ أنتم شباب ؛ عندما يصير المرء عجوزاً ، فإنه لا يملك سوى طاقاته المستنزفة ...

إنها الكلمات ذاتها التي تلفظ بها الجندي في بداية الكتاب : « إنني أنتظر أن يهترئ كل هذا » ، وفجأة يفهم الراوي ، من هذا الصراع الأبدي بين خطر البربرية الذي تقتضيه الثقافة والحياة الأساسية المتوارثة الصابرة ، وظيفه الحياة الحقيقية التي تسمح وتؤمن كل مرة بقاء وانبعاث الإنسان :

فهي منضبطة مع الكون كحجر ... إنها تبسم مع ذلك ابتسامة بطيئة ، متراخية ، متأملة : وتبدو وكأنها تنتظر ، فيما وراء ملعب كرة ذي زوايا منعزلة ، وفيما وراء أبراج الدبابات اللامعة المتوردة كالأغصان التي تموتها ، بعيداً ، إلى الموت بتسامح بل - باللغز السري ! ، باللظل الحاد في زاوية الأهداب ! - ويسخرية ... أبواب شبه مفتوحة ، غسيل ، مستودعات الحصيد ، آثار الناس ، فجر توراتي تتدافع فيه القرون ، كما يتعمق سرّ الصباح المنير في السرّ الذي يبرز على هذه الشفاه المستهلكة ! فليظهر سرّ الإنسان مع ابتسامة غامضة لكي لا يغدو انبعاث الأرض بعد ذلك سوى زينة مرتعشة .

أعرف الآن ماذا تعني الأساطير عن الكائنات المنزعة من الموت . وأذكر الرعب بصموية ؛ ما أحمله في نفسي هو اكتشاف سر بسيط ومقدس . على هذا النحو ربما نظر

الاله إلى أول إنسان ...

نهي هنا دراستنا لعدة أسباب ربما لم يكن بعضها مستقلاً عن البعض الآخر .

السبب الأول هو أن أشجار الجوز في ألتنبرغ هي آخر كتابة للمارو ما تزال تحمل إلى حد كبير طابع كتاب تخيلي . إذ أن المارو ، كما نعرف ، سيشرح فيما بعد بأعمال جديدة لاشك في أهميتها لكنها ذات طابع مختلف اختلافاً كلياً : نعني دراساته حول الفن التي يتوجب على تحليل أعمق أن يحدد أولاً طبيعتها لمعرفة ما إذا كنا فعلاً إزاء دراسات علمية أو بالأحرى إزاء مقالات يتيح فيها تحليل المبدعات الفنية للمارو فرصة طرح عدد من المشكلات على مستوى المفاهيم واقتراح عدد من الاجابات .

والسبب الثاني يتجلى في أنه قد اختفت كلياً ، في الكتاب التالي على الأقل ، أصوات الصمت ، كل فكرة عن قيمة إنسانية عامة (سواء فكرة الشرط الإنساني بوصفها إمكان تطلع ثوري نحو الكرامة وإبداع التاريخ ، أو فكرة الإنسان الأبدى بوصفها تطلعاً نحو السعادة ومقاومة البربرية ، سواء كيو وماي وكاتو وكاسنر ومانويل أو سجناء وفلاحي شجرات الجوز في ألتنبرغ .

والسبب الثالث أخيراً هو أنه تكتمل مع الحرب العالمية الثانية لا الحقبة التي يتناولها بحثنا الحالي فحسب والتي تسجل الدراسة الحالية أول مرحلة فيها ، وإنما كذلك فترة ذات أهمية خاصة في تاريخ أوروبا الصناعية والرأسمالية : الفترة التي نطلق عليها الأزمة البنائية الكبرى التي عاشتها أوروبا والتي لم تكن الحريان العالميتان ، والفاشية الإيطالية ، وأزمة 1929 - 1939 الاقتصادية ، والوطنية الاشتراكية سوى أهم مظاهرها .

والحقيقة أن مجموعة كاملة من التغيرات الكيفية قد طرأت على الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية في المجتمعات الصناعية الغربية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، وهي تغيرات لسنا بالطبع في وضع يتيح لنا القيام بتحليلها هنا .

لنكتف بالإشارة إلى أهم تغييرين منها : اكتشاف الطاقة الذرية مع النتائج التي أدى إليها على صعيد الاستراتيجية العسكرية والسياسة الدولية ، وما هو أهم منها على

وجه الاحتمال ، أي ابتكار آلية الانتظام الاقتصادي والتوجيه الحكومي اللذين أثبتا فعاليتها بما فيه الكفاية لاستبعاد أي أزمة طفرة انتاج جادة حتى اليوم ، واللذين يمكن أن نقبل بشيء من الاحتمال إنها سيتلافيان لزمان طويل ، وربما إلى الأبد ، عودة أزمة من نمط أزمة 1929 - 1939 . وإذا درس تاريخ الرأسمالية الغربية من وجهة النظر التي ننظر منها ، فإنه يبدو مقسماً إلى ثلاث مراحل كبرى :

أ) مرحلة الرأسمالية الليبرالية وانطلاقها خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وخلال السنوات الأولى من القرن العشرين ، وهو انطلاق ارتبط بإمكان التوسع الاستعماري الممتد والمستمر .

ب) مرحلة الأزمة البنائية الكبرى للرأسمالية الغربية التي امتدت من 1912 إلى 1945 تقريباً والتي تستمد أصولها في المقام الأول من تباطؤ ثم من توقف إمكانات النفوذ الاقتصادي في بلدان جديدة (والتي ينضاف إليها بدءاً من عام 1917 اختفاء سوقين مهمين بوجه خاص من البلدان النامية : السوق الروسية ، وبعد ذلك السوق الصينية بسبب الحروب الأهلية الدائمة) .

ج) مجيء مجتمع رأسمالي متقدم منذ الحرب العالمية الثانية يمكنه ، بفضل ابتكار آليات قوية في التوجيه الحكومي وانتظام الاقتصاد ، أن يستغني عن التصدير الكثيف لرؤوس الأموال وأن يستثمر في السوق الداخلية .

نلاحظ إلى أي حد تؤلف نهاية الحرب العالمية الثانية ، فيها وراء أهميتها الخاصة بالنسبة لمبدع مالرو أو بالنسبة لتاريخ أفكاره الفلسفية والسياسية ، منعطفاً أولياً في تاريخ المجتمع الغربي في مجموعه ، وربما كان تطور مالرو الأيديولوجي في جزء كبير منه ، كما سبق وقلنا ، تعبيراً عن تغير العالم هذا الذي كان يعيش فيه ويكتب ، انطلاقاً منه ، مبدعاته .

لقد حاولنا قدر الإمكان في هذه الدراسة استبعاد أحكام القيمة ذات الطبيعة الجمالية أو السياسية وذلك مع معرفتنا ، كما قلنا في مكان آخر ، ان استبعادها الكامل مستحيل وأنه ليس بوسع الباحث سوى أن يحاول تقليص تأثير هذه الأحكام على عمله إلى الحد الأقصى . ليسمح لنا مع ذلك القول هنا ان الروابط الوثيقة التي أمكن لنا هنا

أن نقيمها بين تطور مبدع مالرو والتاريخ الثقافي والاجتماعي والسياسي لأوروبا الغربية منذ نهاية الحرب العالمية الأولى ، وكذلك التماسك الداخلي لكتابات الذي جهدنا في لقاء الضوء عليه تبدو وكأنها توحى بأننا نجد أنفسنا في حضور كاتب يمثل بوجه خاص حقبة وبأن تطوره يطرح ، بالمعنى المزدوج لطبيعة هذا التطور وللأخطار التي ينطوي عليها ، المشكلات الرئيسية التي تثيرها العلاقات بين الثقافة وأحدث طور من أطوار تاريخ المجتمعات الصناعية الغربية .

اختفاء المنظورات والآمال الثورية ، ولادة عالم كل الأعمال المهمة فيه وقف على نخبة من الأشخاص (الذين يمكن أن نطلق عليهم المبدعين أو التكنوقراطيين وذلك وفق ما نقصد إليه من حياة العقل أو الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية) ، تقليص جماهير الناس إلى مجرد محض موضوعات أعمال هذه النخبة دون أن تكون لها أية وظيفة حقيقية في الإبداع الثقافي وفي القرارات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، صعوبة متابعة الإبداع الخيالي في عالم لا يمكن فيه لها استمداد الدعم من قيم إنسانية عامة ، كل هذه المشكلات تتعلق بشكل ظاهري وفي آن واحد بالمرحلة الأخيرة من مبدع مالرو وبالتطور المتأخر لمجتمعاتنا ؛ لنضف أيضاً ، مادما تناولنا في بداية هذه الدراسة نظرية النخب المبدعة في أعمال مالرو الأخيرة وموقف هيدغر الضمني الذي يُستخلص من كتابه الزمان والوجود ، أن ثمة ، بين كتاب 1926 والكتب التي تلت الحرب العالمية الثانية ، بين كتاب هيدغر ومقالات مالرو الجمالية ، اختلاف يماثل الاختلاف الذي يفصل رأسمالية ذلك الوقت ، التي كانت رأسمالية متأزمة ، عن رأسمالية اليوم التي أعيد تنظيمها : اختفاء الأهمية الجوهرية للقلق .

ليست هذه على كل حال سوى فرضيات يتوجب التحقق منها وتدقيقها في وقت لاحق .

هل يؤلف مبدع مالرو التعبير شبه النموذجي عن فكر ونشاط جماعة اجتماعية محددة ؟ . وهل يمكن دمجها في بنية أوسع تضم مبدعات أخرى يمكن أن نستخلص منها علاقة بنوية ؟ . إذا كان الجواب بالإيجاب ، فأبي علاقة توجد بين الحياة الثقافية هذه التي بقي علينا استخلاصها وبين بني الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فيما بين

الحريين في فرنسا وأوروبا الغربية ؟ ما هي العلاقات بين تطور مالرو وتطور المثقفين والكتاب الآخرين الذين تخلّوا ، هم أيضاً ، وفي الحقبة نفسها ، عن قيمهم الثورية ؟ وما هي مبدعات الأدب الفرنسي بين الحريين المهمة بهذا القدر أو ذاك والتي كتبت ضمن منظور إنساني يؤكد وجود القيم الإنسانية العامة ؟ وما هي بنى عوالمها ؟ . لقد اقتصرنا على تعداد المشكلات التي لا يمكننا أن نقدم لها في الوقت الحاضر إجابة جادة لكي نذكر أن الدراسة الحالية لا تؤلف سوى خطوة أولى مؤقتة وجزئية بوجه خاص ضمن إطار بحث أوسع بكثير يتناول الفكر والأدب والمجتمع الفرنسي بين الحريين سنحاول الشروع به خلال السنوات القادمة .

كان قد تم نشر هذه الدراسة حين لاحظنا أن سارتر في كتابه الوجود والعدم (ص 615 - 638) يعمّق ، ضد هيدغر وضد مالرو (الذي لا يسند إليه سوى موقف الأمل ومفاده أن « الموت يحول الحياة إلى مصر ») ، تحليلاً شديداً الاقتراب من التحليل الذي قمنا به أثناء دراستنا لروايي الفائحون والطريق الملكي . لا شك أن العمل التاريخي لا يتمتع بأي امتياز في هذا الكتاب ذي النزعة الفردانية بشكل جذري ، ولكن الإنسان في نظر سارتر يُعرّف بالمشروع الأساسي والمشروعات الثانوية التي تندمج فيه والتي ليس الموت القادم في منظورها إمكانية الذات بل على العكس معطى خارجياً ، مانعاً غير متوقع وغير متّظر ، عليه أن يأخذه بعين الاعتبار محافظاً على طابعه الخاص بوصفه غير متوقع . هذه المشروعات ترفع بذلك كل أهمية حاسمة عن وعي الموت إلى أن يدمر الموت المحتوم بأثر رجعي قيمة هذه المشروعات . ولما كان كل تأثير واع مستبعداً ، فإن قيام كائنين يمثل هذه الأهمية ، وفي زمنين متقاربين ، بتعميق مواقف معقّدة ومتقاربة في آن واحد على هذا النحو في فرنسا يحمل على افتراض تأثير عوامل عبر فردية وربما اجتماعية ؛ غير أن هذا التثبيت لا يطرح سوى مشكلة ، ولا تملك أية فرضية يمكنها مساعدتنا على توضيحها .

الرواية الجديدة والواقع

1 - ناتالي ساروت

2 - آلان - روب غرييه

3 - لوسان غولدمان

1 - ناتالي ساروت

طلب إلينا أن نحدثكم هذا المساء عن « الرواية الجديدة » .
لست فيلسوفة ولا عالمة اجتماع . ولن يكون بوسعي سوى أن أعرض لكم وجهة
نظر روائي ، وأن أطلعكم على عدد من الآراء تقوم على أساس من تجربة شخصية .
يتساءل عديد من الناس اليوم ، عما هي ، على وجه الدقة ، هذه الرواية
الجديدة . إن أولئك الذين قرأوا كتبنا استطاعوا أن يتبينوا إلى أي حد يختلف كل منا
عن الآخر . ويتساءلون عما يمكن أن يكون مشتركاً بيننا جميعاً .
وأرى أن ما نشترك به عبارة عن مفهوم ما عن الأدب ، وأن هذا المفهوم المشترك
يعتمد أولاً على فكرة تبدو لي جوهرية ومقادها أن على الأدب ، شأنه شأن كل فن ، أن
يكون بحثاً .

أن يكون الأدب بحثاً أمر يبدو لي واضحاً ، وهو في الواقع ، بالنسبة لي ، من
الوضوح بحيث يبدو لي قوله توضيحاً لفكرة عامة وبذلاً لجهد لا طائل من ورائه .
ومع ذلك فإن كلمة البحث هذه - وهي كلمة يستخدمها عادة الموسيقيون
والرسامون (لكنهم محظوظون أكثر منا بكثير) - ما تزال تزعج غالباً كلما استخدمت
بصدد الحديث عن الرواية . إن لها طابعاً ادعائياً احتفالياً عنيداً لا يتلاءم والروائي .
ثمة صورة للروائي - وهي الصورة التي يؤثرها النقد والتي يستثير بها معظم
الروائيين أنفسهم إعجاب القراء - صورة الروائي الذي تحركه قوى غامضة ، وباعتباره
لا يعي نفسه ، فهو لا يعرف إلى أين يمضي ، ويجهل ما يفعل ، ويكتب مثلما يغني
العصفور . بل وأكثر من ذلك ، إنه خالق ، انه يجترح المعجزات^(*) .

ويبدو لي أنه قد آن الأوان للتخلي عن هذا الموقف الرومانتيكي . وكم كان

* - في الأصل Pythio أي نبيّة تجترح المعجزات باسم أبولون في معبد دلفي (هـ . م) .

موقف هنري جيمس بناءً وهو يكتب المقدمات الطويلة لقصصه ، وكذلك موقف فرجينيا وولف وهي تعرض أفكارها عن الأدب ، أو موقف مارسيل بروست وهو يشرح جهده الإبداعي من خلال عمله .

إن نسبة الغموض واللاوعي والإيهام في كل جهد إبداعي ، أيًا كان هذا الجهد ، هي من الضخامة بحيث أنه لن يكون من المفيد لنا أن نبقي غامضاً ما يمكن أن يقبل الايضاح . ولا بد من قبول بذل كل جهد من أجل شرح ما يمكن شرحه للوصول إلى أكبر قدر من الجلاء .

واعتقد أن ذلك لا يمكن إلا أن يكون مفيداً للقارئ وللروائي نفسه في عمله . سأستخدم إذن هذه الكلمة المشبوهة ، غير المقبولة ، كلمة « بحث » . واني أصدر في ذلك عن اقتناع تام : فعمل الروائي يقوم على البحث . وهذا البحث ينزع إلى أن يكشف ، وإلى أن يعمل على إيجاد واقع مجهول . هنا أيضاً أعرف أنكم ستقاطعونني . وسيقاطعني كذلك الفلاسفة على أتركهم ؛ فعن أي واقع تتحدثين ؟ وما الذي تسمينه واقعاً ؟ .

قلت لكم إنني لست فيلسوفة ، وسأكون بسبب ذلك حذرة . وسأرفض أن أنتقل إلى ميدانهم . أما في ميداني الخاص بي ، وهو ميدان الروائي ، فإن كلمة الواقع تمثل شيئاً على قدر كاف من الوضوح . فكل روائي يعرف على الفور ، إذ تلفظ كلمة الواقع ، ما المعني بها .

هناك الواقع الذي يراه جميع الناس ، والذي يدركه جميع الناس من حولهم ، منذ النظرة الأولى . وهو واقع معروف ، مسبور ، مدروس ، مجتزأ . واقع قد عبر عنه ، منذ زمن ، بأشكال هي نفسها معروفة ومنسوخة ، استخدمت آلاف المرات وقلدت آلاف المرات .

هذا الواقع ليس واقع الروائي . إن هذا الواقع ، بالنسبة له ، ليس إلا مظهراً زسراباً .

إن الواقع في نظر الروائي هو المجهول ، هو المحجوب . هو الوحيد الذي

تتوجب رؤيته . هو ، فيما يبدو له ، أول ما يتوجب إدراكه . هو ما لا يقبل التعبير عنه بأشكال معروفة ومستهلكة . بل هو الذي يتطلب ، لكي ينكشف ، أسلوباً جديداً في التعبير وأشكالاً جديدة لا يمكن أن ينكشف بدونها .

ما هو إذن هذا الواقع ، إن لم يكن ذلك الواقع الواضح العادي الذي سبق كشفه ، إن لم يكن ذلك الواقع المسبور في كل اتجاه والذي يراه كل امرئ من النظرة الأولى ؟ .

هذا الواقع غير القابل للإدراك بشكل مباشر ، يتألف من عناصر مبعثرة نحزرها ونستشعرها بشكل بالغ الغموض ، عناصر امتزجت في شبكة مبهمه ، ترقد محرومة من الوجود ومن الحياة ، ضائعة في مجموع لا متناه من الافتراضات والامكانات ، محبوسة تحت غلاف الظاهر ، مخنوقة تحت ما سبقت رؤيته ، تحت التفاهات والمواضعات . وكلما كان الواقع الذي يكشف عنه المبدع الأدبي جديداً كلما غدا شكله شاذاً وتوجب عليه أن يكون قوياً لاختراق الستار السميك الذي يحول دون عادتنا ووعي كل الاضطرابات .

لقد صنعت هذه الشاشة المانعة من هذه الرؤية السرابية ، من الكلام المعاد ومن هذه الصور الاتفاكية الجاهزة التي تتدخل كل لحظة بين القارئ والواقع الجديد الذي نكشفه له ، وبين المؤلف والواقع الذي يريد أن يكشف عنه . هذا العالم السرابي ، عالم المظاهر ، هو عالم كل واحد منا . وهو عالم الكاتب منذ أن يبدأ بالاسترخاء ، مهملاً جهده الابداعي ، مكتفياً بأن يعيش .

هذا الكلام المعاد ، وهذه المشاعر المتفق عليها ، وهذه الأحاسيس المعروفة والمصنوعة بكثرة تنضح من كل مكان ، من كل ما نسمعه ومن كل ما نراه ، من الأغاني ومن الأفلام ومن الاعلانات ومن الصحافة ومن الاذاعة ومن المحادثات ومن الثرائر ومن المعارف النفسية البدائية المكتسبة من قراءة مؤلفات تبسيطية ومن قراءة الأدب الرخيص .

بل أكثر من ذلك ، إنه يأتينا عما تبقى في أذهان الناس من مبدعات الماضي الكبرى كما فهموها وكما قدمت لهم من قبل ، مما تبقى منها في ذاكرتهم عندما توقفوا ، منذ أمد

طويل ، عن التواصل معها . لقد تبقى منها ملامح عامة مبسطة لبعض الشخصيات ، وعقدة قصصية ما ، وخطوط عامة للمشاهد وانطباع عام يعبر عنه العنوان الذي עודنا على تمييزها به .

إن الواقع العادي ، واقع القارئ والمؤلف ، هو صورة عالم قدمتها لنا كل معارفنا وثقافتنا وكل المبدعات التي تكوّن التجربة الأدبية والفلسفية والفنية لكل منا . إنها صورة معروفة ، وقد غدت مبتذلة ، للمجتمع وللطبيعة وللعلاقات الإنسانية خلقتها الأفكار المتلقاة عن علم النفس والأخلاق والmetafyzika والشعر والجمال ، أو على الأقل عما اصطلح على اعتباره كذلك ، عما قدم على أنه كذلك في لحظة ما ، وخاصة في الأدب .

إننا إذن ازاء مجموعة من المفاهيم ، كل واحد منا يرى الواقع من خلالها . وكل ذلك يواجه الواقع الجديد ، الذي ما يزال حتى الآن محجوباً ومجهولاً ، بمقاومة شرسة . ونستنفر كل قوانا للتغلب على هذا الجسم الغريب المزعج وربما الضار الذي اندس في هذا الواقع المريح المألوف الذي نستقر فيه . إنه يذكرنا بالجرثوم الذي ما إن يدخل الجهاز العضوي للإنسان حتى يحاصر بعدد لا يحصى من الكريات البيضاء .

ويستخدم الروائي أحياناً واقعاً عادياً لكي يقوم بالنسبة للواقع المجهول بدور الدافع ، لاستخلاص واقع جديد . وإذ يتعلق القراء ومعظم النقاد على الفور بهذا الواقع العادي فإنهم لا يرون غيره ، ذلك أنه يشتمل في نظرهم على الواقع الجديد .

وفي أحيان أخرى ، عندما يفقأ الواقع الجديد بعد كل شيء عيونهم ، فإنهم يعملون على تقليصه وعلى دمجهم بمنظومات باتت معروفة ، وعلى الكشف عن أشباه له ونماذج . إنهم يغرونه ويحولونه بواسطة هذه العصاراة من الأفكار المبتذلة والذكريات التي يفرزونها ، ثم يتجرعونها بهدوء دبقاً جامداً مخنوقاً .

وفي ظروف مختلفة أيضاً ، عندما لا يجدون في المبدع الجديد العناصر التي تبدو لهم ضرورية في كل إبداع روائي ، فإنهم يعتبرون هذه المبدعات الجديدة أشياء مثيرة للفضول أو تجارب مدهشة أو أعمالاً تخيرية لا يمكن اعتبارها مبدعات فنية وإنما يمكن لها

أن تنفيذ فيها بعد في كتابة « روايات حقيقية » . أي روايات حافلة بهذا الواقع المرئي والعادي الذي لا يمكن التخلص منه .

فبأي وسيلة يمكن بها المبدع جديد يسلط الضوء على واقع كان ما يزال محجوباً أن يتوصل للقضاء على هذه المقاومة ؟ . حسناً ، إنه لن يتمكن من ذلك إلا بالتعمق قدر الإمكان في عملية البحث . ذلك لأن هذا البحث عن واقع مجهول ، وهو البحث الذي يمنع المبدع الفني من النفاذ دفعة واحدة في الوعي ومن بلوغ حساسية القراء ، هذا البحث هو الذي يمنح المبدع قوة التغلب على كل أنواع المقاومة سواء بواسطة اندفاع ثابت مستمر في اتجاهها أو بالنفاذ إليها واحدة بعد الأخرى .

ذلك أن هذا البحث الذي يدفع بالروائي إلى مواجهة مادة جديدة مجهولة تقاومه ، يحرك فضوله ومشاعره ويستثير جهده . إنه يرغبه على أن يستبعد باستمرار الاتفاقات والعادات والوسائل التي تتدخل بينه وبين هذه المادة الجديدة وتمنعه من الوصول إليها .

إنه يرغبه على التخلي عن الأشكال المستهلكة العقيمة ، وعلى أن يصطنع لنفسه أداة جديدة صامدة ، وعلى أن يبدع شكلاً حياً . إنه يحول بينه وبين العمل المجاني في حرية ، وبينه وبين العمل على إبداع « أشكال جميلة » ؛ أي أشكال تستوفي متطلبات قانون للجمال موجود من قبل .

إنه يرغبه على ألا يبحث إلا عن الفعلية ، فعالية هذه الحركة التي ينكشف بها الواقع اللامرئي ويحمي ، لا على البحث عن صنع حركات جميلة .

وهكذا فإن الرياضي لا يحلم إلا بضرب الكرة بأدق طريقة ممكنة وبأسرع الطرق وأقواها . لا بالقيام بحركة جميلة . وبهذا فإن حركته تبلغ مستوى القيمة الجمالية دون أن يكون قد أراد ذلك .

إن همّ الفعلية هذا هو الذي أعطى لكبار رواد الواقع اللامرئي الأسلوب الحقيقي العظيم ، الأسلوب الدقيق النفاذ والمباشر ، والطريق الأقصر والحركة الأشد فاعلية لإيضاح هذا الواقع المجهول الذي كانوا يجهدون في إعادة إبداعه . ذلك أن الأمر الوحيد الذي يهمهم هو موضوع البحث الذي كان من الواجب بذل الجهد في

إظهاره بأكبر قدر ممكن من الاقتصاد في الوسائل .
وكلما كان البحث أكثر صعوبة كلما كان الواقع الذي يجهد الكاتب في كشفه أكثر
جدة ، وكلما غدا شكله أكثر جدة . وبالمقابل ، كلما كان الواقع مبسوطاً وعادياً
ومسطحاً كلما كان الشكل مسطحاً وعادياً ومطروقاً ..

إن الجهد الموفق والديناميكية والشجاعة وقوة الهجوم التي تحل بها كبار روائيي
الماضي ، هي الميزات التي ضمنت بقاء مبدعاتهم . إذ حتى عندما غدا الواقع الجديد
الذي كشفوا عنه واقعاً عادياً فإن مبدعاتهم قد احتفظت بقوتها وبقوتها وفاعلية أسلوبها
ودقة البناء التي تطلبها الجهد المبذول من أجل كشف وإعادة إبداع واقع مجهول .
هذه الحركة المستمرة من المعلوم إلى المجهول ومن الظاهر إلى المحجوب تجعل
الأدب ، شأن كل فن ، في تحول دائم .

وهذه الفكرة ، على بساطتها ووضوحها ، ليست مقبولة من قبل النقاد كافة . إننا
نسمعهم يقولون دوماً : « ما معنى هذا الحديث عن البحث ، وما الذي تعنيه لغة
العلماء هذه ؟ » . (لقد قلت لكم قبل قليل انهم لا يجبن هذه الطريقة في الحديث) .
فالأدب في نظرهم هو « العالم منظوراً إليه عبر مزاج ما » . ويقصدون من ذلك
أن ثمة « أمزجة » على امتداد الساحة الأدبية ترى بالطريقة نفسها واقعاً ثابتاً ، وتعتبر
عنه ، بناء على ذلك ، بالطريقة نفسها .

ونحن نرى كل يوم بعض النقاد وقرائهم يتبادلون التهاني بسبب بروز شاب في
عام 1961 لأنه كان محظوظاً بامتلاك مزاج « بنيامين كونستان » أو « ستندال » ولأنه
يرى العالم بناء على ذلك مثلما كانوا يرونه ويكتب أعمالاً مماثلة لمبدعاتهم .
بيد أن الواقع المرئي الذي يعيشون فيه يتحول باستمرار . والواقع الذي كان
لا مرئياً يغدو واقعاً مرئياً عادياً . وكل مبدع جديد يحول الواقع الذي نعرفه ما إن يقرأ
ويستوعب . إنه يغدو جزءاً من هذا الواقع المرئي الذي لا شيء فيه ينتظر الكشف
عنه .

عندما يبدأ كل كاتب بالكتابة ينطلق من هذا الواقع المعروف في لحظة ما ، وهو
الواقع الذي صنعه إسهام الكتاب السابقين عليه .

إنه ليس بحاجة لأن يكون قد قرأ كل الكتب . فالواقع الذي يحيط به حافل بآثارها . وكما قال كاتب شاب في مساجلة شاركت بها : « لكنن صريحين ! إن أحداً منا لم يقرأ جويس ، ولكنه أثر علينا جميعاً » .

والكاتب الشاب الذي أسعفه الحظ السعيد بمزاج كمزاج ستندال أو بلزك فتمكن بالتالي من أن يكتب مثلهم ، يذكرنا بفيزيائي حديث يتابع أبحاثه دون أن يأخذ في اعتباره أعمال أينشتين أو بلاتك .

هكذا ، فإننا عندما بدأنا بالكتابة ، كان الواقع الذي كنا نعرفه قد عدل من قبل الكتاب الذين جاؤوا قبلنا .

لقد قامت في الربع الأول من هذا القرن ثورة حقيقية في الأدب ، ثورة أطلقتها بروس وجويس وفرجينيا وولف وكافكا . لقد غير هؤلاء الكتاب مركز الثقل في الرواية .

ولقد كانت الشخصية ، الشخصية مكيفة بواسطة العقدة الروائية ، هي مركز الثقل هذا .

بيد أن هذه الشخصية التقليدية قد فقدت قدرتها على الاقتناع . وغدت ، من فرط تكرار استنساخها بأبداع أنماط لا تحصى بالطريقة نفسها ، تعبيراً عن الاتفاقية وعما هو سراب . ولقد كفنا عن الاعتقاد منذ زمن طويل بقدرة هذه الشخصية على التعبير ، لوحدها ، لا عن واقع مجهول فحسب بل حتى عن الواقع المرئي واليومي الذي نعرفه ، أعني الواقع الذي علمنا فرويد وبروست وجويس وكافكا على رؤيته .

ومن هنا هذا النزوع في الرواية المعاصرة إلى إهمال هذا الاتفاق الروائي المحض أعني بطل الرواية . فقد تصدعت هذه الشخصية في الأدب الحديث ورقت . ولم تعد سوى الدعامة الهشة والمتحركة للمادة الجديدة التي تفيض عنها من كل ناحية . . . تلك المادة التي غدت من التعقيد بحيث أن حدود بطل الرواية التقليدية المحددة جيداً ، الغليظة والصلبة ، لا يمكن لها استيعابها .

ولئن بقيت مع ذلك حية ، فلن يكون هذا إلا بوصفها دعامة عرضية ؛ أو أنها لن تكون مقبولة إلا بوصفها سراباً .

وتشبه هذه الحركة حركة الرسم حيث وجد الرسامون أنفسهم مرغمين على التخلي عن الموضوع لاستخلاص العنصر التشكيلي في حالته الصافية .

غير أن هذه الحركة التي مهد لها منذ زمن طويل ، والتي أعددتها مبدعات كبار الكتاب الذين تحدثت عنهم ، لم يعترف بها ولم تقبل من قبل نقادنا ومن قبل قرائهم الذين يستمرون ، في معظمهم ، في الحكم على الروايات وفق المعايير القديمة البالية . إنهم ما يزالون يتعلقون بهذا المعيار القديم ، معيار « الشخصية الحية » كما لو أن شيئاً لم يتغير .

إذ ما الذي نعينه عندما نقول إن شخصية ما حية ؟ ، ولماذا نقول عنها إنها حية ؟ .

أنقول إن ما يجعل من البارون دو شارلوس أو من الدكتور كوتار شخصية حية هذه الحركات البارة والمعقدة التي ابتدعها بروس وتؤلف عظمة مبدع بروس ؟ . أم نقول إن شخصية البارون دو شارلوس أو شخصية كوتار تبدو حية لأنها تنتمي ، أيا كان جهد بروس ، إلى هذه الصورة الاتفاكية المطبوعة في أعماقنا بما يجب أن يكون عليه نبيل كبير وأصيل أو طبيب وصولي عامي أبله ؟ .

إننا نقول عنها إنها شخصيات حية لأنها تتحرك وتفكر وتتكلم وفقاً للطريقة التي نرى بها أو التي نعتقد أننا نرى بها هذه النماذج البشرية ، التي يمكن تعرفها بسهولة والتي نحيط بنا ، تتحرك وتفكر وتتكلم ، والتي علمنا على رؤيتها نوع من الأدب ، والتي نراها في كل مكان وحتى في كبار مبدعات الماضي .

هذه الشخصية الحية تنضم إلى بقية شخصيات متحف غريفان الذي يشكل بالنسبة لكل واحد منا تجربته الشخصية .

وهذه الحياة ، التي هي حياة مقلدة ، والتي هي حياة اتفاقية محضة ، تختلف وفق معايير كل واحد منا . . إن قراء ديلي Dilly^(*) يجدون شخصياته حية . ومن هي

* - اسم مستعار لامرأة : جين (1875 - 1947) ولرجل : فريدريك (1875 - 1949) بوتيجان دولاروزير ، كانا يؤلفان معاً عديداً من الروايات العاطفية =

الشخصية الحية التي تفوق شخصية المعلم دوفورج بالنسبة للمعجبين بأعمال جورج أونيه (Georges Ohnet) (*)

لا ، إن الحياة الوحيدة التي تستحق جهد الحديث عنها هي حياة هذا الواقع الجديد ، حياة هذا الجانب المجهول من العالم الذي يمكن للقارئ أن يكتشفه بدوره بجهد يجعله يهمل كل طرق الرؤيا والإحساس الاتفاقية التي تعلمها وكل أنواع السراب التي امتلأ بها وعيه .

هذا الموقف الحديث الذي يقوم على تركيز البحث على جوهر غفل لا على شخصية معينة ، كان موجوداً بالقوة لدى كبار كتاب بداية هذا القرن . كانت أهمية المبدع لدى بروسست وجويس وكافكا تتركز على البحث عن واقع جديد لا على إبداع نماذج جديدة تنافس وقائع الأحوال المدنية كأبطال الرواية البلازكية .

وكان يبدو أن هذا الدفع للرواية الحديثة الذي قام به كبار كتاب بداية هذا القرن يقذف بها في طرق كانت طرق المستقبل ، وأنه لا شيء يمكن أن يعرقل مثل هذه الاندفاع القوية .

بيد أن الأمر قد جرى خلاف ذلك . فقد أوقفت الحركة نزعات كانت تمضي في الاتجاه المعاكس . والثورة التي بدأت على نحو رائع كانت قد خنقت .

وسارت الرواية بعد الحرب في طرق أخرى . وكما تعلمون ، فإن سنوات ما بعد الحرب قد شهدت الرواج الواسع لأدب السلوك ، أي لما سمي في الولايات المتحدة الأمريكية بـ « السلوكية » .

== التي لاقت نجاحاً شعبياً كبيراً . وهي روايات حافلة بالمفاجآت وتنتهي دوماً بنهايات سعيدة . (هـ . م) .

• - روائي فرنسي (1848 - 1918) . وقد حصل على الشهرة بوصفه كذلك بفضل سلسلة من الروايات جمعها تحت عنوان « معارك الحياة » ، جعل من نفسه فيها وريث العاطفية الرومانتيكية . وقد لاقت هذه الروايات نجاحاً كبيراً ازداد وتأكداً عندما أعدّها مؤلفها لتمثل على خشبة المسرح . (هـ . م) .

وكان كتاب بداية هذا القرن ، كبروست وجويس ، قد مضوا ، في الطريق الذي شقوه ، بعيداً قدر الإمكان . فالمونولوج الداخلي الجويس كان قد غدا محض طريقة اتفاقية ، ومغالة التحليل البروستي في التدقيق لم تكن تؤدي إلا إلى تفتت لا نهائي لا طائل من ورائه . ولم يكن من الممكن الاستمرار في هذا الطريق . وكان التفكير سائداً بأنه ليس ثمة أكثر مجانية من متابعة هذه الأبحاث بعناد .

فالإنسان ، كما يقال ، ينكشف بأكمله من خلال أفعاله . وعلى هذه الأفعال وحدها أن تأخذ الواقع الجديد بعين الاعتبار . وهذه الأفعال ، وهي في أغلب الأحيان شاذة وغريبة ، تكون واقعاً يستحيل وصفه بحيث لا تستطيع أية كلمة أن تعبر عنه ، وبحيث أنه يعود للقارئ أمر اكتشافه بواسطة الدخائر التي يمتلكها والتي يحتويها لا شعوره .

كان ذلك يعني ركوب مخاطرة كبرى . وإذا كانت هذه الطريقة قد استطاعت أن تؤدي إلى نتائج مقبولة ، فما الذي كان يحدث في أغلب الأحوال ؟ . لقد كان القارئ يجهد في ملء فراغ هذه الشخصيات أثناء تحركها ، والتي لم يكن يدرك منها سوى خطوطها العامة .

وكان يفعل ذلك بما يمتلكه من وسائل . تلك الوسائل التي يملكها كل منا والتي سبق لنا أن تحدثنا عنها . كان يملؤها كيفما كان باسقاط معارفه النفسية التي تكونت من الأفكار العامة والمشاعر المصطنعة . وكان يصطنع نماذج تحركها مشاعر مبسطة جداً . كانت شخصية الرواية الاتفاقية ، تلك التي كان كبار ثوريي بداية هذا القرن قد بدأوا في تصديعها ، تتكون ثانياً وتدخل الأدب من جديد على هذا النحو من باب موارد .

ثم كان هناك الأدب الملتزم .

ونحن نعلم لم كان دعاة هذا الأدب يزدرون البحث عن واقع وعن جوهر روائي جديد . إذ أن هذا البحث سيؤدي إلى اكتشاف مادة غفل ، هي نفسها لدى الجميع . ولن يأخذ بعين الاعتبار المواقف والفروق الطبقية . إنه يسيء إلى التقدم الاجتماعي . إنه يقيى أدباً صنعه بورجوازيون من أجل البورجوازيين . . . ينبغي إذن وصف

الصراعات الاجتماعية والإنسان المنخرط في العمل الاجتماعي .
وهكذا تتحلل الأدب الملتزم ، بعدم استطاعته متابعة أمرين في آن واحد ، عن
الواقع المجهول في سبيل الأخلاق ، وعن اكتشاف العالم اللامرئي الذي يشكل جوهر
ووظيفة الأدب ووظيفة كل فن في سبيل تربية الجماهير وبنائها .

ومهما كان هذا الوضع قابلاً للتفسير ، فقد كان يعني ركوب مخاطرة إهمال الفريسة
في سبيل ظلها . الظل هنا ، هو شخصية الرواية القديمة التي تليي أول نداء لتعود إلى
مكانتها ولتستعيد امتيازاتها القديمة . وهي شخصية ليس لها حتى دقة وتعقيد شخصيات
الرواية القديمة . ولقد رأينا ظهور البطل الايجابي أو السلبي الذي لم يكن في أغلب
الأحوال سوى صيرورة عن ابيئال أو تمثالاً من تمائيل متحف الشمع .
والشكل الذي كان يحاول أن يمنحها الحياة كان الشكل الأسهل مثلاً ضمن
أسلوب عادي ، أو الشكل الواقعي الموروث عن تولستوي ، وهو الشكل المنحدر عن
واقعية كانت لها فترة ازدهارها في القرن الماضي .

وهكذا وجدنا أنفسنا نواجه هذا الوضع الغريب : فقد كان على الأشكال
المتدهورة المتصلبة الشائخة في الأدب البورجوازي أن تخدم الثورة أو أن تحتفظ
بالانتصارات الثورية . في حين أن الأشكال الأدبية الحية هي الوحيدة التي كانت قادرة
على التحرير .

وهكذا فإن كتاباً رجعيين كبلزاك وفلوبير ودستوفسكي - هل ينبغي تكرار ذلك
ونحن نعرفه ونرده غالباً ؟ - قد أسهموا بقوة في تحطيم الأوضاع الاجتماعية المتحجرة .
ذلك أن اكتشاف واقع حي جديد هو في حد ذاته خميرة ثورية . إنه هدام للمواضعات
الاجتماعية وللأحكام المسبقة . إنه يملك القوة لنزع الأوهام ، وولد ما هو حي وحر
ومخلص ويفرض احترامه .

ولاشك أن ثمة حالات يتمكن فيها المبدع الملتزم ، عندما لا يكون نتيجة
مشروع معد سلفاً وإنما نتيجة فعل عفوي ، من أن يفجر في الواقع الاجتماعي ومن أن
يبدع في شكل جديد واقعاً لامرئياً ، مجهولاً . ومثال ذلك مسرح بريشت .

لقد أتينا قبل قليل على ذكر العقبتين اللتين شلّتا حركة الرواية الحديثة . بيد أنه ينبغي علينا أن نضيف شيئاً على ما قلناه يتناول هذا الشكل الروائي الأبدي الذي لا يكف عن كبح انطلاق الرواية ، معترضاً كل بحث ، هذا الشكل الذي يشبه كرة حديدية مربوطة إلى قدم الرواية . ولذلك فإنني أريد أن أتحدث عن الرواية المكتوبة وفق الشكل الكلاسيكي الجديد .

إن الكتاب الذين يكتبون وفق هذا الشكل هم من الكثرة بحيث أن من الممكن القول ان كتبهم هي الكتب الرائجة وهي الأساس المستقر للأدب . فكل كاتب شاب يبدأ بالكتابة يلقي التقدير والدعم والتشجيع إذا ما اختار التعبير بهذا الأسلوب : أسلوب كتاب القرن الثامن عشر الذي كان يسعد به أساتذته عندما كان يكتب لهم وظائفه المدرسية . إنه شكل أبدي . حتى ان جهوداً كجهود « سيلين » أو « كينو » لم تنجح في تحرير الأدب منه .

وهذا الشكل ، الذي كان شكل الرواية التحليلية ، يؤدي بالذين يتبنونه إلى الكتابة وكأن كلاً من جويس أو كافكا لم يسبق له الوجود . فهم يستمرون في تحليل المشاعر كما كان يحللها الكتاب منذ قرن أو قرنين دون بذل جهد في التعبير عن الأحاسيس بطريقة مباشرة ، وإنما بشرحها بواسطة المفاهيم ، في لغة تجريدية ، كما كان يفعل أوائل المنقّين في الواقع النفسي .

على أنهم يميلون أحياناً التحليل السيكلوجي الذي يعترفون بطابعه البالي . ولكن بما أنهم كلفون بالأسلوب الجميل ، بهذا الأسلوب الكلاسيكي الجميل الذي عفى عليه الدهر والذي يبدو لهم - وكذلك النقاد - دلالة على أرفع المزايا وعلى فرط شفافية الفكر والذوق وعلى الثقافة الحقة ، فإنهم يحافظون على هذا الأسلوب ويعنون به ، جاهدين في جعله يفيد في غايات أخرى كان التحليل القديم متجهاً نحوها أساساً .

إنهم يعتقدون أن بوسعهم جعله يفيد فيما يروق لهم ، في كل الأبحاث الأكثر حداثة ، ناسين بذلك أن الشكل والأساس ليسا إلا شيئاً واحداً وأنه لا يمكن لواقع

جديد أن يبدأ في الوجود وأن يكشف عنه بنفس الحركات التي كان يتكشف بها واقع بات اليوم متجاوزاً .

لقد كبرت كل هذه التيارات : أدب السلوك والأدب الملتزم والرواية الكلاسيكية الجديدة ، حركة التحرر القوية التي طورها كبار ثوريي الربع الأول من هذا القرن . ولا شك أن هذه النزوعات الامتثالية لم تمنع كتاباً أصلاء من التخلص من هذه الطرق المدرسية ومن متابعة البحث باخلاص والتوصل إلى نتائج مثيرة للإعجاب في بعض الأحيان .

على أن الأدب بدا ، منذ عدة سنوات ، وكأنه قد بلغ درجة الإشباع . لقد أشبع بالتيارات الامتثالية . وثمة كتاب وقراء يعانون من حساسية مرضية عامة إزاء الأشكال التقليدية ، ونفوراً من بعض المواضع ، وحاجة للتحرر من هذه المواضع التي يستمر النقد ، في غالبيته ، بالتعاطف معها . إنهم يستشعرون ضرورة تسليط الضوء على الجوهر . . . هذا الجانب من اللامرئي ، من الواقع الجديد الذي تقل قدرة الحدث الروائي والشخصية على الكشف عنه .

لقد أدت هذه النزعات الجديدة بالرواية إلى « أن تعكف على التبصر في ذاتها » كما قال سارتر . وهي حركة تشكلت وتجلت كذلك في المسرح ، وكانت من قبل قد اجتاحت السينما .

وثمة كتاب يجهدون اليوم لا في تقليد كبار بحاثه بداية هذا القرن ، وإنما في متابعة مسيرتهم محاولين ، كل ضمن اتجاهه الخاص به . وبالوسائل التي يمتلكها ، تجريد مادة الرواية .

وشأن كل الحركات التي عملت على النضال ضد التقليد في ميدان الأدب ، فاني أعتقد أن هذه الحركة ، التي هي نضال تقليدي ضد التقليد ، تقع ضمن تيار الأدب الحي .

ولكن ذلك لا يعني ، كما هو واضح ، حكم قيمة على هذه المبدعات كمبدعات . إذ ما هو موقع الواقع اللامرئي الذي تكشف عنه ، وما هي ميزة الشكل الذي أحيا هذا الواقع الجديد ؟ . إن المستقبل هو الذي سيجيب عن هذه الأسئلة .

لأنني أعتقد أن ما هو جوهري في نظر أصدقائي وفي نظري ليس النجاح في صنع مبدعات ناجزة . إن ما يهم في نظرنا أكثر هو الجهد والمخاطرة والمغامرة . وكما يقول براوننغ ، فإنه في البحث ، في عملية البحث ذاتها ، إنما يقوم الانجاز .

2 - آلان روب - غرييه

لن أقوم بتقديم عرض عام لأفكاري عن الرواية ، وإنما سأكتفي اليوم بالتركيز على مسألة خاصة إلى حد ما وهي المسألة التي كنت فيها أكثر تعرضاً للهجوم حتى من قبل أصدقائي ، أعني مسألة الموضوعية ، الموضوع والموضوعية في الرواية المعاصرة . لقد حدثتكم ناتالي ساروت عن مفهوم الواقع في كتبنا ، عن تطور مفهوم الواقع في العالم وبالتالي في كتبنا . ولعل أشد ما أثار دهشة القارئ إزاء الواقع الذي يصفه عدد من أصدقائي ، ناتالي ساروت أو مرغريت دوراس وربما على الأخص ميشيل بوتور أو كلود سيمون أو كلود أوليه أو أنا شخصياً ، هو هذا الحضور الكثيف لعالم من الموضوعات : كان يبدو للقارئ أن رواياتنا كانت مكوّنة فقط من أشياء وصفت لذاتها بمعزل عن كل حضور إنساني ؛ كذلك فقد قيل عن كتبتي إنها كانت لا إنسانية ، وأنها كانت قد طردت الإنسان من العالم لصالح الموضوعات . بل لقد قيل ما هو أكثر من ذلك ، قيل إن هذه الروايات كانت تمثّل محاولة في الأدب الموضوعي . ثم أخذ علي فيما بعد أن هذه الروايات لم تكن موضوعية على الإطلاق . أما أنا فقد كنت مرغماً على الرد بأن ذلك كان صحيحاً وأنني كنت أرى أيضاً بأنها لم تكن موضوعية وأنني لم يسبق لي القول أبداً إن عليها أن تكون كذلك . ويخيل إلي أنني أرى أين يكمن سوء التفاهم . فهذه الموضوعات الموجودة في كتبتي أو في كتب ميشيل بوتور كانت توصف دائماً من قبل إنسان ، وهو أمر لم يسترع الانتباه بما فيه الكفاية . ففي رواية كرواية « الغيرة »^(٥) التي لا يرى فيها البعض أكثر من مدونة بسيطة لعدد من الموضوعات ، ثمة ناحية بالغة الأهمية تؤلف المركز الذي تنطلق منه عملية القصص : وبعبارة أخرى فإن ما هو مرثي في هذه الرواية ليس مرثياً على الإطلاق من قبل عدد غفل من الأشخاص ، بل على

* - إحدى روايات آلان روب - غرييه نفسه .

العكس ، من قبل شخص محدد يقف في الرواية في موقع بالغ الدقة سواء في الزمان أو في المكان . هذا القاص هو زوج البطلة ، وهو يصف العالم من حوله كما يراه . ولو أنني أردت صنع أدب موضوعي لما اخترت على وجه اليقين شاهداً يمثل هذه الرداة ؛ إذ من الواضح لكل قارئ تنبه قليلاً أن هذا الزوج ليس موضوعياً : ذلك أنه هو نفسه يشوه كل ما يراه ، وما يقصه عن حركات وانتقالات وكلما زوجته يثير الشك باستمرار ؛ إنه يترصدها ، فهو زوج غيور ؛ وما نجربنا به عن العالم يؤلف تجربته الشخصية وتجربته الذاتية . لكن هذه التجربة تلتفت دوماً نحو الموضوع ؛ وليس ثمة في هذا الكتاب على الإطلاق ما يمكن تسميته تحليلاً نفسياً للغيرة ، حيث يتأمل البطل نفسه في عناصر غيرته ؛ وإنما هنالك نوع من الوصف المباشر لمشاعر البطل وهو يصارع هذا العالم المحيط به ، والذي هو عالم الموضوعات كما هو واضح . ولا شك أن كلمة موضوع يجب أن تفهم هنا بمعناها الواسع : فالموضوع في نظر هذا الشخص ، هذا القاص ، هذا الزوج الغيور ، هو كل ما يوجد في مواجهته بما في ذلك زوجته . وإذا بحشم في القاموس عن تعريف لكلمة موضوع فإنكم تجدون ما يلي : كل ما يؤثر على الأحاسيس ؛ بل ويمكن التحدث بأسلوب راسيني عن موضوع الشعور ؛ وعلى هذا ، فإن كلمة موضوع لا تتضمن على الإطلاق مفهوماً عن البرودة ، وإنما تتضمن مفهوماً عن الخارجانية . فالعالم هو الذي يبدو خارجياً في عيني البطل .

فلماذا استشارت هذه الموضوعات كثيراً من الدهشة في كتيبي ؟ . . ذلك سؤال طرحته على نفسي وأعتقد أن بوسعي الإجابة عنه . فالواقع أنني لست على الإطلاق مبتدع الموضوعات في الرواية ؛ وأنتم تعلمون أن الرواية البلازكية هي ، على العكس ، رواية متخمة بالموضوعات ، متخمة بأوصاف بالغة الدقة لعالم مادي على الوجه الأكمل : المساكن والأثاث والملابس وبيجاز ملكيات الشخصيات . هذه الأوصاف تلعب دوراً يبدو ثانوياً ، بل إنه ليخيل إلينا دوماً أن من الممكن القفز من فوقها لتتعرف بسرعة بقية أحداث الرواية ، وأنه ليس لهذه الموضوعات ثمة سوى وظيفة واحدة ، فهي إما مجرد ديكور أو محض حشو ؛ كما لو أنها لم تكن سوى صنو الإنسان نفسه . وهذه الموضوعات مألوفة تماماً ، فيما يبدو ، للقارئ ، فهو يتعرفها كما لو أنها موضوعاته

هو ، في حين أنني أزعّم أنها موضوعات لإنسان القرن التاسع عشر فحسب . وعلى العكس من ذلك ، فإن الموضوعات التي نلقاها في كتبنا تبدو للقارئ ، على الرغم من كونها موصوفة من قبل إنسان منخرط في قصة إنسانية على الوجه الأكمل ، شاذة إلى حد ما وغريبة ومدعاة للقلق ، كما لو أنه لا يعيش هو نفسه في هذا العالم . هنا أيضاً أعتقد أن ناتالي ساروت على حق عندما تقول إن القارئ يجب أن يتعرف في الكتب عالماً ليس عالمه ولكنه يود لو أن يكون عالمه .

إن عالم الموضوعات البلاكية هو عالم البورجوازية المتصرة ، عالم مطمئن كانت فيه الأشياء قبل كل شيء ملكية الإنسان . في حين أن هذه الموضوعات التي نلقاها في رواياتنا تبدو دوماً وكأنها لا تعود إلى ملكية أي إنسان . بل وكأنها موجودة هناك من أجل لا شيء . وحتى عندما تنصب عليها مشاعر البطل فتلونها للحظة عابرة - كما يحدث مثلاً في رواية « الغيرة » عندما يصف الزوج الغيور بعناية كرسيين (كان الواحد منها قريباً جداً من الآخر) لأن زوجته تجلس على واحد منها والعاشق المزعوم يجلس على الآخر ولأن قرب الكرسيين من بعضهما يشبه قياساً سانتيمترياً لغيرته - فإننا نشعر دوماً ، وعلى الرغم من كل شيء ، أن هذه الموضوعات تنتمي إلى عالم ليس الإنسان مفتاحه على الإطلاق . أولاً ترون أن العلاقات التي نربط بها نحن أنفسنا مع العالم المحيط بنا ليست على الإطلاق علاقات الامتلاك التي كانت قائمة قبل مائة عام ؟ . . نحن نعيش في عالم يمكن أن نطلق عليه عالم الموضوعات ، ولكنها موضوعات غريبة ، في عالم كَفَّ عن أن يكون باستمرار صورة عنا . منذ مائة عام ، كانت تسود صورة الاتفاق السعيد بين الإنسان والعالم : فالأشياء لم تكن سوى نحن أنفسنا ؛ ومرة أخرى كنا مفتاح الكون ، وكنا تبريره ، وكنا دلالاته العظمى . وكان الإنسان الجواب الوحيد عن كل الأسئلة . وعلى العكس من ذلك ، فإن الفلسفات المعاصرة كلها ، والعلوم المعاصرة كلها ، وكذلك الآداب كلها تشكل رفضاً لهذه الإنسانية المتعالية والجوهرانية . فالعالم من حولنا لا يخصصنا على الإطلاق ؛ والعلم يسمح لنا بتعرفه (وباستخدامه) أفضل فأفضل ، بيد أنه لا مجال على أي حال لأن نعتبر أنفسنا سادة حق إلهي فيه ولا أن نعتبر أنفسنا تفسيره النهائي . تبدو هذه الموضوعات إذن في كتبنا عرضية ، عديمة الجدوى ،

زائدة عن الزوم ، بيد أنه ما إن تنصب عليها مشاعر القاص حتى تقبل اكتساب معنى ما ، كالجرمة السادية في رواية « البصاص » مثلاً أو غيرة البطل في رواية « الغيرة » .
 وإذا تراجع عنها هذه المشاعر في اللحظة التالية ، فإن هذه الموضوعات تبقى هناك أمام عين القاص التي باتت الآن لا ابالية ، مصرّة على أن تكون حاضرة وعلى ألا تعني شيئاً على الإطلاق . على أننا ، ككتاب ، لم نكن نملك أي تفسير جاهز لهذه الطريقة الخاصة بوصفها والتي شعرنا بالحاجة إليها . فليكتب ذلك الذي يستطيع تفسير ما يريد قوله عن العالم بحثاً فلسفياً أو مطولاً في علم الاجتماع . كذلك ، إن عمل الروائي عمل أشد غموضاً ؛ إنه ، كما قالت ناتالي ساروت ، بحث ، ولكنه بحث عما لا ندريه ؛ وبعبارة أخرى ، فإن الروائي لا يزعم أنه يقدم دلالة جديدة كان قد اكتشفها ، بل إنه يزعم أنه يبحث عن دلالة ما يزال هو نفسه يجهلها . فإذا كان لكتابي قيمة ما ، فإنه يأمل أن توجد هذه الدلالة بعد أن يوجد الكتاب .

ولست أظن أن بوسع أي مبدع فني ، رواية كان أم لوحة أم قطعة موسيقية ، أن يكون مجرد تطبيق لفكرة معروفة سلفاً . إنه بحث يدع نفسه بنفسه ، بحيث يفرز بنفسه مسأله الخاصة به . من الطبيعي ولا شك أن من الأعمال ما يكون بالنسبة لباحث أو لعالم اجتماع ما مثلاً مادة يستطيع أن يدرسها وأن يكتشف فيها بعض الدلالات . غير أنه إذا كان الكاتب نفسه يعرف هذه الدلالات سلفاً فإنه يعتقد أن عمله سيكون باطلاً وأن كتابة هذا العمل كانت عديمة الجدوى كلياً . هنا أيضاً ثمة فرق بين العالم الذي نعمل فيه والعالم الذي كان يعمل فيه بلزاك ؛ كنا نعيش ، تماماً منذ مائة عام ، على يقين دلالة قطعية للإنسان ولكانته في العالم ، في حين أننا نكاد نجهل اليوم موقعنا في هذا العالم . بل ربما كان في كتبنا بعض الأمور المحيرة بالنسبة لعصرنا ، وهي أمور لم تكن موجودة في كتب بلزاك بالنسبة لعصره . وهو ما أراد بعض النقاد تأويله على أنه طلاق متزايد بين الكاتب والجمهور . ولكن ، أوليس هذا الانفصال صورة عن الانفصال القائم تماماً بين الإنسان والعالم (أو بين الإنسان والمجتمع كما سيقول ولا شك لوسيان غولدمان) ؟ .

إن الكاتب نفسه لا يملك حلاً جاهزاً . إنه يبحث ، ومرة أخرى فهو لا يعرف

تماماً ما يبحث عنه . كذلك ، فإن الطريقة الوحيدة التي ننوي أن نلتزم بها ليست على الإطلاق طريقة سارتر في الالتزام السياسي التي كانت ناتالي ساروت تتحدث عنها ، وإنما على العكس ، الالتزام بالكتابة ، وهو التزام بسيط يكاد يكون جَرَفِيّاً بمشكلات الرواية ؛ فإذا ما مورس هذا الالتزام على صعيد الكتابة وعلى صعيد المشكلات التي تطرحها علينا الكتابة الروائية باخلاص كاف وبحرية كافية إزاء الأفكار الجاهزة فإننا سنلتقي كل أنواع الالتزام الممكنة : فعالم النفس سيتمكن من دراسة علم النفس في أعمالنا ، وسيتمكن الميتافيزيقي من أن يدرس فيها الميتافيزيقيا ، وسيكون بوسع السياسي - بالمعنى الأوسع للكلمة ، أي السياسي الذي يهتم بتنظيم شؤون الدولة - أن يدرس فيها السياسة . ولكن الجمهور الذي اعتاد على أن تشرح له الأمور شرحاً وافياً يشكو من أنه لا يعرف عماذا نحدثه . فهو يسألنا إذن : « ما الذي يعنيه ذلك كله ؟ ما الذي أردت أن تقوله عندما كتبت رواية « الغيرة » ؟ وما الذي أردت أن تقوله في « العام الفائت في ماريينباد » ؟ . . هنا أيضاً نحار أعظم الحيرة ونجد أنفسنا مرغمين على أن نجيب : أننا لا نعرف بعد . كان هناك بالنسبة لنا ضرورة لمباشرة هذا العمل والمضي به حتى نهايته حتى ولو كان يبدو عديم الجدوى ، حتى ولو كان عليه ألا يفيد في شيء . بيد أننا نأمل في الوقت نفسه أن يفيد العمل المحقق على هذا النحو في كل شيء . إن العمل الفني يظهر دوماً وكأنه لا يفيد في شيء في الوقت الحاضر ؛ كذلك ، على الرغم من أن لنا آراء سياسية تُصنّف على أنها آراء يسارية ، فإن السياسيين المنخرطين مباشرة في العمل السياسي يشكون من أنهم لا يجدون في كتبنا أي انعكاس مباشر لمشاكلهم ؛ لقد قيل لي مثلاً : « هناك حرب الجزائر ، وأنت تكتب « العام الفائت في ماريينباد » ، ذلك أمر غريب بعد كل حساب ؛ ثمة مشكلات تهمك مباشرة ، مشكلات ملحة يجب حلها اليوم ، في حين تعزل في بيتك لتكتب عملاً لا ندري من أي زمن هو ولا أين تجري أحداثه ولا لإلام يستند » .

من أي زمن هو ؟ . إنه من الآن ، لأننا نعمل الآن . وما الذي يشرحه ؟ إنه يشرح ؛ دون أي شك ، عصرنا ، وربما كان يشرحه أكثر مما نشرحه فيها لو كنا وضعنا

في فندقنا^(*) عمالاً يدلون بآرائهم حول الحرب . فحول مشكلات كمشكلات الحرب أو الوعي الاجتماعي ، لدينا إجابات جاهزة ، وعندما يطلب رأينا فإن بوسعنا الإدلاء به بشكل واضح . تلك حياتنا بوصفنا مواطنين ، وهي تبدأ لحظة وضعنا ورقة التصويت في صندوق الاقتراع . كما يمكن لها أن تستمر في الصراعات السياسية التي انخرط فيها العديد منا . إلا أنه عندما يتعلق الأمر بالرواية ، فإننا ، آنذاك ، لا نعرف شيئاً ؛ لا شيء على الإطلاق موجود قبل المبدع الأدبي ، الذي ليس بالضبط سوى هذا البحث عن شيء لم يسبق له الوجود قبل هذا البحث .

* - أي الفندق الذي تجري فيه أحداث فيلم « العام الفائت في مارينباد » .

بعد أن استمعتم إلى حديثي كاتيين ، سوف أتحدث إليكم الآن من منظور مختلف تماماً هو منظور عالم الاجتماع . والواقع أن ثمة اختلافاً بين وجهة نظر عالم الاجتماع ووجهة نظر الكاتب يماثل الاختلاف الذي يقوم بين وجهة نظر العداء أو المصارع ووجهة نظر عالم النفس أو عالم الفيزيولوجيا اللذين يدرسان البنية النفسية أو الفيزيولوجية لسلوكهما .

ولا يقل عن ذلك صحة أنه يمكن لهاتين الدراستين أن تكونا متناقضتين مثلما يمكن لهما أن تكونا متكاملتين . ودون أن نتعرض للاحتمال الممكن الوقوع دوماً ، ونعني به احتمال ضلال ناقد أو عالم اجتماع ، أو عالم نفس ، أو عالم فيزيولوجيا ، وإعداده نظريات خاطئة ، فقد يحدث في الواقع ألا يعرف العداء أو المصارع البنى النفسية والفيزيولوجية التي تسمح لهما بإدراك قدراتها أو ألا يكون الكاتب على وعي تام بآلية إبداعه ، وذلك بمعزل عن الصفة الخاصة بهذه القدرات أو بهذا الإبداع . بيد أنه يحدث في أغلب الأحوال لحسن الحظ أن يتكامل المنظوران ويوضح الواحد منهما الآخر بالتبادل . وهذا هو حالنا اليوم ، بما أن ناتالي ساروت وآلان روب - غرييه قد حدّثانا بوصفهما منظرين دون أن يكون الواحد منهما ناقداً أو عالم اجتماع ، الأمر الذي يعني أنهما قد قاما بعمل النقاد الأدبيين بالملءية وذكاء ثاقب .

وإذ أتحدث في المقام الثالث وبوصفي عالم اجتماع ، فإن ما سأقوله لن يكون إلى حد كبير سوى إضافة وتنمّة لما استمعتم إليه قبل قليل . وسيكون من المستحسن ولا شك أن أبدأ بالإشارة إلى ما بدا لي في هذين الحديثين ، لا صالحاً فحسب ، وإنما هاماً على وجه الخصوص ، وكذلك إلى ما يبتعد بي عن تحليل ناتالي ساروت - على الرغم من أن ما يبتعد بي عنها لا يشكل إلا تفاوتاً ثانوياً في نهاية التحليل - .

لنبدأ بالنقطة المشتركة بين الحداثيين : جهرهما بالانتهاء إلى الواقعية الأدبية .
والواقع أنه في حين يرى عدد من النقاد وقسم كبير من الجمهور في الرواية الجديدة
مجموعة من التجارب الشكلية المحضة ، وفي أفضل الأحوال محاولة للتسلل خارج
الواقع الاجتماعي ، فإن اثنين من المثليين الرئيسيين لهذه المدرسة قالوا لنا لتوهما ، إن
مبدعاتها كانت ، على العكس ، نتيجة جهد صارم وجذري إلى أقصى حد ممكن بُذِلَ
من أجل إدراك واقع عصرنا . إن تعقيبي على هذين الحداثيين وعلى مبدعات هذين
الكاتبين يود في المقام الأول أن يوضح وأن يجسم هذا التأكيد الذي يبدو لي هاماً
ومشروعاً في آن واحد .

هناك عنصر مشترك آخر بين الحداثيين يبدو لي من المفيد الإشارة إليه ، وأعني به
التأكيد على أنه إذا كان هذان الكاتبان قد تبنا شكلاً روائياً مختلفاً عن شكل روائي
القرن التاسع عشر فذلك لأنه كان يتوجب عليهما في المقام الأول أن يصفوا وأن يُعبّرا عن
واقع إنساني (وعالم الاجتماع يستخدم تعبير واقع اجتماعي بما أن كل واقع إنساني في
نظره هو واقع اجتماعي) يختلف عن الواقع الذي كان على روائي القرن التاسع عشر
أن يصفوه وأن يعبروا عنه .

وأخيراً ، فإن تحليل ناتالي ساروت بدا لي فريداً في دقته وفي أمانته ، عندما كانت
توضح كيف ان العادات النفسية والبنى والأطر العقلية القديمة التي تستمر قائمة في وعي
معظم الناس ، تحول بينهم وبين إدراك الواقع الجديد ، وهو واقع جوهري بقدر ما يبني
حياة الناس اليومية بصورة فعلية ولو لم يكن عدد منهم على وعي بذلك . والمسألة
الوحيدة التي أخشى أن تكون فيها مهنتها ككاتبة قد حالت بينها وبين إدراك أهمية الواقع
الاجتماعي والتاريخي هي الطريقة التي تتصور بها ناتالي ساروت عملية تغير الواقع التي
جعلت الانتقال من الرواية الكلاسيكية إلى الرواية الجديدة ضرورياً ، والقوى التي
أسهمت في تحقيق هذا الانتقال . أخشى أن تكون ناتالي ساروت ، في هذه العملية ،
قد بالغت في تقدير أهمية الكتاب وحطّت ، ضمناً ، من أهمية الناس الآخرين . انها ،
إذ تتحدث - بحق - عن تقدّم الأبحاث الأدبية ، تتخيلها على صورة تاريخ العلوم
الفيزيائية والكيميائية ، وهي ، فيما أرى ، تبالح في ذلك إلى حد ما . ويبدو أن ثمة في

نظرها واقعاً إنسانياً مُعطى مرة واحدة وإلى الأبد . (ماثلاً للواقع الكوني) يقوم الكتاب باستكشافه بعضهم في اثر البعض الآخر ، شأنهم في ذلك شأن العلماء ، مُوجدين بذلك عبر تتابع الأجيال نقلاً بسيطاً للاهتمام نحو قطاعات جديدة ، وأنه ما إن تنجلي مشكلات هذا الواقع القديمة حتى ينبغي ، انطلاقاً من ذلك ، الكشف عنها ودراستها . فلأن بلزاك وستندال قد حللا سيكولوجية الشخصية وعمّا بذلك معرفتها وجعلها عادية ، لم يعد لهذه الشخصية في نظر ناتالي ساروت أية أهمية ، وكان على الكتاب اللاحقين : جويس ، بروس ، كافكا ، أن يتجهوا نحو واقع أشد خفاء وأكثر دقة ، فاتحين بذلك طريقاً على روائي اليوم أن يجهدوا بدورهم في متابعة السير عليه . ويبدو لي ، في الواقع ، أن روب-غرييه كان يرى الأمور بوضوح أكثر في هذه الناحية . إذ ليس ثمة في المجال الإنساني واقع ثابت معطى مرة وإلى الأبد يتوجب علينا أن نستكشفه بدقة متزايدة عبر تتابع أجيال الفنانين والكتاب دون أن نقوم بأي شيء آخر . إن جوهر الواقع الإنساني هو نفسه جوهر حركي ومتغير عبر التاريخ ؛ وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا التغير هو ، بدرجات متفاوتة بالطبع ، عمل جميع الناس . وإذا كان للكتاب نصيبهم من هذا العمل ، فإن هذا العمل لا ينحصر مع ذلك بهم ، كما أن نصيبهم منه لا يرجع على نصيب الآخرين .

وإذا كان قد غدا من الصعوبة بمكان وصف تاريخ وسيكولوجية الشخصية دون الوقوع في شبك النوادر والتوافه ، فليس ذلك لأن بلزاك أو ستندال أو فلوير قد وصفوه من قبل فحسب ، بل لأننا نعيش في مجتمع يختلف عن المجتمع الذي كانوا يعيشون فيه ، في مجتمع أضاع فيه الفرد ، بوصفه فرداً ، كما أضاعت فيه سيرته وسيكولوجيته كل أهمية أولية حقاً ، وانتقل ذلك كله إلى مستوى النادرة والخبر التافه . وكما قال روب-غرييه في حديثه إذا كانت الرواية الجديدة تصف بطريقة مختلفة علاقات غيور مع امرأته وعشيق هذه المرأة والموضوعات المحيطة بهم جميعاً فليس ذلك لأن المؤلف يبحث بأي ثمن عن شكل مبتكر ، وإنما لأن البنية التي تشترك بها كل تلك العناصر قد غيرت هي نفسها من طبيعتها . والواقع أن المرأة ، ولا بد من إضافة العشيق والغيور نفسه ، قد غدوا جميعاً موضوعات ، وضمن مجموع هذه البنية وكلّ بنى المجتمع المعاصر

الجوهرية تعبر المشاعر الإنسانية الآن (وهي المشاعر التي كانت دوماً وما تزال تعبيراً عن العلاقات بين الناس من جهة وبينهم وبين العالم المادي الطبيعي أو المصنوع من جهة أخرى) عن علاقات تملك فيها الموضوعات بقاءً واستقلالاً تفقدانها الشخصيات بالتدرج .

بعد هذه الملاحظات الأولية على حديثين يشكلان فيما أرى وثيقتين هامتين خاصة من أجل فهم الأدب المعاصر ، اسمحوا لي - بما أنني أتحدث إليكم بوصفي عالم اجتماع - أن أثير قضية التحولات الاجتماعية التي خلقت الحاجة فعلاً لشكل روائي جديد ، وأن أوضح كذلك ، في ضوء بعض الأمثلة ، الطريقة التي عبرت بها مبدعات ناتالي ساروت وآلان روب - غرييه عن بعض الملامح الجوهرية لهذا الواقع الإنساني الجديد .

ليس بوسعنا ، بالطبع ، ضمن إطار عرض موجز ، أن نقوم بكتابة تاريخ شامل للمجتمعات الغربية منذ القرن التاسع عشر . سأكتفي إذن ، مضطراً ، بالتنويه ببعض النقاط المهمة على وجه الخصوص بالنسبة للمشكلة التي تشغلنا اليوم ، وأعني بها مشكلة الرواية الجديدة .

سنأخذ من صلة تبدو لي ، منذ الوهلة الأولى ، بليغة الإيحاء .

يتناول التحول الجوهرى ، على المستوى الأدبي ، في المقام الأول - ولقد حدثنا عن ذلك ناتالي ساروت وآلان روب - غرييه لتوهما - الوحدة البنيوية : شخصية / موضوعات ، التي تغيرت في اتجاه اختفاء جذري تقريباً للشخصية يلازمه تعزّز لا يقل جذرية لاستقلالية الموضوعات .

والحق أن أبحاثنا حول الشكل الروائي ضمن فريق علم اجتماع الأدب في جامعة بروكسل كانت قد قادتنا من قبل إلى فرضية مفادها أن الشكل الروائي هو أكثر الأشكال الأدبية ارتباطاً مباشراً وفورياً بالبنى الاقتصادية بالمعنى الدقيق للكلمة ، أي ببنى التبادل والانتاج من أجل السوق . وضعف هذا المنظور ، يبدو لي أن من الأهمية بمكان أن نتبين أنه منذ 1867 بل ومنذ 1859 ، أي في الوقت الذي لم يكن فيه أي شخص يفكر بالمشكلات الأدبية التي أتى على إثارتها كل من ناتالي ساروت وآلان روب - غرييه ، كان كارل ماركس ، وهو يدرس التحولات الرئيسية في بنية الحياة الاجتماعية التي سببها

ظهور وتطور الاقتصاد ، يضع هذه التحولات ، على وجه الدقة ، على مستوى علاقة الفرد / الموضوع الجامد ويشير إلى الانتقال التدريجي لمعامل الواقع ولاستقلال وفعالية العنصر الأول في هذه العلاقة إلى العنصر الثاني . وتلك هي النظرية الماركسية الشهيرة الخاصة بتوثين السلعة أو ، لكي نستخدم مصطلحاً تبنته معظم الأدبيات الماركسية منذ كتابات لوكاتش : التشيي .

ومهما كانت الاتفاقات بين تحليلات ماركس النظرية في القرن التاسع عشر واكتشافات عدد من الكتاب المعاصرين مشجعة وعميقة الدلالة بالنسبة لفرضيتنا فإنها ما تزال تبدو لنا مع ذلك عامة إلى درجة لن يكون في وسع بحث سوسيولوجي أن يكفي بها . ويبقى أن نتساءل في الواقع : كيف يمكن تفسير مرور قرابة قرن بين توضيح ظاهرة التشيي وبين ظهور الرواية بلا شخصية ؟ .

إن السؤال الذي يطرح نفسه ، أساساً ، هو التالي : هل ثمة علاقة واضحة أو تجانس بين تاريخ البنى التشيئية وبين تاريخ البنى الروائية ؟ . للإجابة عن هذا السؤال لابد في رأيي من أن نأخذ بعين الاعتبار أربعة عناصر حاسمة علينا تحديد طبيعتها ، وهي :

أ) التشيي بوصفه عملية نفسية دائمة مؤثرة منذ عدة قرون بدون انقطاع في المجتمعات الغربية المنتجة من أجل السوق .

وبالتالي المراحل التي مرت بها هذه البنى . وثلاثة عناصر خاصة تحدد المظهر المادي للبنى التشيئية في تاريخ هذه المجتمعات

ب) الاقتصاد الحر الذي احتفظ حتى بداية القرن العشرين بالوظيفة الأساسية للفرد في الحياة الاقتصادية ، وانطلاقاً منها في مجموع الحياة الاجتماعية .

ج) تطور الاتحادات الاحتكارية والاحتكارات ورأس المال ، في أواخر القرن التاسع عشر وخاصة في بداية القرن العشرين ، الذي أحدث تغييراً نوعياً في طبيعة الرأسمالية الغربية ، تغييراً يشير إليه المنظرون الماركسيون بـ « الانتقال من الرأسمالية الليبرالية إلى الأمبريالية » . وكانت نتيجة هذا الانتقال في المقام الأول ، من الزاوية التي تهتما ، - وهو الانتقال الذي يقع منعطفه النوعي في أواخر القرن الأول من القرن

العشرين - تعليق كل أهمية أساسية للفرد وللحياة الفردية داخل البنى الاقتصادية وانطلاقاً منها في الحياة الاجتماعية .

د) تطور تدخل الدولة في الاقتصاد وخلق آلية انتظام ذاتي بفضل هذا التدخل خلال السنوات التي سبقت الحرب العالمية الثانية وخاصة منذ نهاية هذه الحرب الذي جعل من المجتمع المعاصر مرحلة نوعية ثالثة في تاريخ الرأسمالية الغربية .
وبما أننا نفترض أن مفاهيم الاقتصاد الحر والاحتكارات والاتحادات الاحتكارية ورأس المال وتدخل الدولة معروفة نسبياً ، فإننا سنكتفي بالالحاح هنا على مفهوم التشبيء .

مالذي نعنيه بهذه الكلمة ؟ . إنها ما يحدده ماركس في الفصل الأول من كتابه « رأس المال » بمصطلح توثين السلعة ، وهي ظاهرة تبلغ من البساطة حداً يمكن معه فهمها بسهولة بالغة .

إن المجتمع الرأسمالي الذي تنتج الأموال فيه جميعاً من أجل السوق ، يختلف بصورة جوهرية عن كل الأشكال الأخرى السابقة (وربما اللاحقة) للتنظيم الاجتماعي للإنتاج . وهذه الاختلافات تتخذ بطبيعة الحال مظاهر متعددة . لكنها مع ذلك تنحدر في أغلب الأحوال من اختلاف أصولي أول ، ونعني به افتقار المجتمع الرأسمالي الليبرالي لأي نوع من أنواع المؤسسات القادرة على ضبط الإنتاج والتوزيع معاً داخل وحدة اجتماعية ما بشكل واع .

مثل هذه المؤسسات كانت قائمة في كل أشكال المجتمعات قبل الرأسمالية ، سواء في المجتمع البدائي الذي كان يعيش على الصيد البري أو المائي أو ، في القرون الوسطى ، في الأسرة الفلاحية أو في الوحدة المكونة من قصر الاقطاعي وعدد من أسر الفلاحين في القرية المرغمة على القيام بأعمال السخرة ، أو على تقديم الأتاوات ، بل وحتى في الاقتصاد السلعي في بدايات تكون المدينة الأوربية إلى حد ما (على الرغم من أن خطة ضبط الانتاج هنا كانت موجودة في شكل نوع من لا - وعي شفاف ، وأن دراسة معمقة يمكن لها على وجه الاحتمال أن تجد فيها البواكير الأولى لظاهرة التشبيء) .

كان يمكن لضبط الإنتاج هذا أن يكون تقليدياً أو دينياً أو اجبارياً ، إلخ ، لكنه كان يملك على كل حال طابعاً واعياً (أو شفافاً على الأقل كما هو الأمر في حالة المدينة في القرون الوسطى) . كذلك ، فهو واع في مجتمع اشتراكي أو ذي طابع اشتراكي يتم تنظيم الإنتاج فيه بواسطة تخطيط مركزي .

في حين أنه لا يوجد ، في المجتمع الليبرالي الكلاسيكي ، على أي مستوى من مستوياته ، ضبط واع للإنتاج وللاستهلاك على وجه الدقة . بالطبع ، يبقى الإنتاج في هذا المجتمع منظماً ، فهو لا ينتج على المدى الطويل إطلاقاً سوى كمية القمح أو الأحذية أو المدافع المطابقة للطلب المدفوع ، وبالتالي للاستهلاك الفعلي للمجتمع . غير أن هذا الضبط يتحقق بصورة ضمنية ، غريب عن وعي الأفراد ، ويفرض نفسه على هؤلاء كما لو أنه فعل آلي لقوة خارجية . إنه يتحقق عبر السوق وعبر قانون العرض والطلب وخاصة عبر الأزمات التي تصحح بشكل دوري اختلالات التوازن .

وتتخذ الحياة الاقتصادية على الصعيد المباشر لوعي الأفراد مظهر الأنانية العقلانية للإنسان الاقتصادي ، والبحث حصراً عن الربح الأقصى دون أي اهتمام بمشكلات العلاقة الإنسانية مع الآخر وبشكل خاص دون أي اعتبار للمجموع . وضمن هذا المنظور ، يغدو الآخرون في نظر البائع أو المشتري موضوعات مماثلة للموضوعات الأخرى ، وبمجرد وسائل تسمح للواحد منها تحقيق مصالحه ، وهي مصالح ليس لها من الصفات الإنسانية الهامة سوى قدرتها على إبرام العقود وتوليد سندات ملزمة .

غير أنه لما كانت الضوابط التي تفرضها متطلبات المجموع ليست أقل تأثيراً على وعي الأفراد ، فإن وجودها لا بد أن يتجلى بطريقة أو بأخرى ، بل انه يحدث أن هذه الضوابط ، باعتبارها بعيدة عن وعي الناس ، تعود للظهور في المجتمع على صورة ملكيات جديدة لموضوعات جامدة تنضاف إلى الملكيات الطبيعية : قيم تبادل و ثمن .

من الطبيعي أن الأشجار كانت وتبقى خضراء في الصيف يابسة في الشتاء ، كبيرة أو صغيرة ، قوية أو منخورة ، إلخ . لكن هذه الأشجار تملك في اقتصاد منتج من أجل

السوق ، بالإضافة إلى ذلك كله ، خاصة ليست لها في أي اقتصاد طبيعي (كما أنها ، بالرغم من المظاهر ، لا تملكها في أي اقتصاد مخطط) ونعني بها خاصة مساواتها هذا المقدار أو ذاك من النقود ، وامتلاكها سعراً مرتبطاً بالعرض وبالطلب الذي يحدّد في نهاية الأمر عدد الأشجار التي ستقطع في هذه السنة أو تلك لتستخدم في الإنتاج - وهذا الأمر ينسحب بطبيعة الحال على جميع السلع الأخرى .

وهكذا ، فإن مجموعاً كاملاً من العناصر الأصولية للحياة النفسية ، أي كل ما كان في الأشكال الاجتماعية قبل الرأسمالية - وما سيكون في الأشكال الاجتماعية المستقبلية كما نأمل - مكوناً من المشاعر عبر الفردية والعلاقات مع قيم تتجاوز الفرد - وهذا يعني الأخلاق والجمال والرحمة والايمان - يختفي من وعي الأفراد في القطاع الاقتصادي الذي يزداد وزنه وأهميته كل يوم في الحياة الاجتماعية تخلفاً وظائفه الخاصة جديدة للموضوعات الجامدة : ثمنها .

إن نتائج هذا التغيير خطيرة ، وليس بوسعنا أن نقوم بتحليلها في هذا المكان⁽¹⁾ . إنها تحمل أيضاً جوانب إيجابية كما أنها سمحت بتطوير عدد من الأفكار الأصولية في الثقافة الأوروبية الغربية (ومنها أفكار المساواة والتسامح والحرية الفردية) . لكنها زادت بالتدريج من نحو سلبية وعي الأفراد ومن استبعاد العنصر النوعي في العلاقات بين الناس من جهة وبين الناس والطبيعة من جهة أخرى .

إن ظاهرة إلغاء قطاع بالغ الأهمية من وعي الأفراد وجعله ضمناً لكي تحل محله خاصة جديدة ، ذات أصل اجتماعي محض ، للموضوعات الجامدة من حيث أنها تدخل السوق كما تتم مبادلتها ، وانطلاقاً من ذلك انتقال وظائف الناس الفعالة إلى الموضوعات ، إن هذا الوهم الخارق (الذي شبهه ماركس بمنظور الشخصية

(1) راجع حول هذا الموضوع : التاريخ والوعي الطبقي لجورج لوكاش
Histoire et conscience des classes من منشورات Minuit وكذلك دراسة لوسيان غولدمان
« التشيي » في كتاب دراسات دياكتيكية Recherches Dialectiques من منشورات Gollimard
باريس .

الشكسبيرية التي ترى أن معرفة القراءة والكتابة ميزة طبيعية في حين أن الجمال نتيجة جدارة ما) هو المعنى بهذا المصطلح الموحى إلى حد كبير : توثين السلعة ثم فيما بعد التشبيء .

إن التشبيء في بنية المجتمع الليبرالي الذي كان ماركس يحلله يجعل من كل القيم عبر الفردية مضمرة ويحوّلها إلى خواصّ أشياء ولا يخلف وراءه كواقع إنساني جوهري وجلي سوى الفرد المحروم من كل رابطة فورية وعينية وواعية مع المجموع .

لقد كان يمكن لعالم متوازن مطابق لهذه البنية أن يكون في أقصى حدوده عالم روبنسون : الفرد المعزول في مواجهة عالم الموضوعات والمزروعات والحيوانات (الذي لا يوجد فيه الناس الآخرون إلا بوصفهم أجراء ، وهو ما تعبّر عنه شخصية فاندردى) . غير أن الإنسان على كل حال - كما لاحظ لوكاتش في تحليل أكثر عمقاً - لا يمكن له أن يبقى محافظاً على صفته الإنسانية وأن يقبل في الوقت نفسه غياب الصلات العينية والمشاركة مع الناس الآخرين ، بحيث أن الإبداع الأدبي الذي كان يطابق حقاً البنية التشبيئية للمجتمع الليبرالي كان تاريخياً للفرد الإشكالي كما عبر عنه الأدب الغربي منذ دون كيشوت وحتى ستندال وفلووير مروراً بغوته (وكما يبيّن رينيه جيرار ، مع بعض التعديلات الطفيفة ، حتى بروسست ، وفي روسيا حتى دستوفسكي) .

لقد قال روبت- غرييه لتوه : إن الرواية الكلاسيكية هي الرواية التي تملك فيها الموضوعات أهمية أولية بيد أنها لا توجد إلا من خلال علاقاتها مع الأفراد . والمرحلتان اللاحقتان في المجتمع الرأسمالي الغربي ، المرحلة الأمبريالية - التي تقع بين 1912 و 1945 تقريباً - ومرحلة رأسمالية التنظيم المعاصرة ، تتعيّنان على الصعيد البنائي ، الأولى بالاختفاء التدريجي للفرد بوصفه واقعاً جوهرياً وبالاستقلال المتزايد للموضوعات بصورة مترابطة ، والثانية بتكوّن عالم الموضوعات هذا - الذي أضاع فيه الإنسان كل واقع جوهري سواء بوصفه فرداً أو بوصفه جماعة - عالماً مستقلاً ذاتياً له بنيانه الخاص الذي ما يزال وحده يسمح للإنساني أحياناً وبصعوبة أن يعبر عن نفسه .

اسمحوا لي أن أصوغ هنا فرضية سيكون من الضروري ضبطها بطبيعة الحال بعدد من الأبحاث اللاحقة- يبدولي أن المرحلتين الأخيرتين من تاريخ الاقتصاد

والتشبيء في المجتمعات الغريبة تطابقان فعلياً مرحلتين كبيرتين في تاريخ الأشكال الروائية : المرحلة التي سأميُزها بمرحلة دويان الشخصية ، وهي المرحلة التي تقع فيها مبدعات في منتهى الأهمية كمبدعات جويس وكافكا وموزيل والغثيان لسارتر والغريب لكامو وربما إلى حد كبير مبدعات ناتالي ساروت بوصفها واجدة من أشد مظاهر هذه المرحلة جذرية ؛ والمرحلة الثانية التي بدأت لتوها العثور على تعبيرها الأدبي والتي يعتبر آلان روب - غرييه واحداً من أكثر ممثليها أصالة والمعية ، وهي المرحلة التي يميُزها ظهور عالم مستقل للموضوعات له بنيته الخاصة وقوانينه الخاصة ويمكن ، عبره وحده ، للواقع الإنساني أن يعبر عن نفسه إلى حد ما .

وإذ أتصدي الآن لمعالجة المبدعات المباشرة لهذين الروائيين أود أن أبدأ بالإشارة إلى ما يلي : إنها ، بالرغم من كل ما يفصلهما ، يكتبان في الحقبة نفسها ، أي حقبتنا ، وبالتالي فإن مايقولانه لنا عن الواقع ربما لم يكن شديد الاختلاف .

إن التعارض بين ناتالي ساروت وآلان روب - غرييه يقوم فيما يهمهما وفيما يبحثان عنه أكثر مما يقوم فيما يشبانه : فما تزال ناتالي ساروت ، ضمن أشد الأشكال تقدماً وتطرفاً ، روائية من المرحلة التي ميزناها بوصفها مرحلة دويان الشخصية . فالبنى الشاملة للعالم الاجتماعي لا تهمها كثيراً ، إنها تبحث في كل مكان عن الإنساني الأصيل وعن التجربة المعاشة المباشرة ، في حين أن روب - غرييه يبحث هو أيضاً عن الإنساني ولكن بوصفه تعبيراً نجسداً في الخارج ، بوصفه واقعاً يندرج في بنية شاملة . ولكن ما إن نصوص هذا الاختلاف بينهما حتى تبدو لنا إثباتاتهما متقاربة جداً .

ففي بحثها عن التجربة المعاشة ، تثبت ناتالي ساروت أنه لم يعد لهذه التجربة على الإطلاق وجود في التجسيدات الخارجية التي تتسم جميعاً بالزيف والانحراف والتشوه وذلك دون استثناء تقريباً . كذلك ، فإنها أمام هذا الدويان الأقصى للشخصية ، تحدد عالم مبدعاتها بالميدان الوحيد الذي يمكن لها أن تعثر فيه على الواقع الذي يبدو لها جوهرياً (على الرغم من أنها بطبيعة الحال تعثر عليه هنا أيضاً مشوهاً وساخطاً بسبب استحالة التجسيد الخارجي) ، كما تحده أيضاً بالمشاعر والتجربة الإنسانية المعاشة السابقة على كل تعبير ، وبما تطلق عليه الانتحائيات والمحادثة الجزئية والإبداع الجزئي .

إنها ، بهذا المعنى ، تبدو لي (وأمل ألا تؤاخذني على ذلك) كاتبة تعبر عن جانب جوهري من الواقع المعاصر في شكل أبدعت له ولاشك طريقة جديدة ولكنه ما زال شكل كتاب ذوبان الشخصية : كافكا ، موزيل ، جويس الذين تدعي في أغلب الأحيان انتهائهم إليهم .

إن ناتالي ساروت ، إذ تهتم على وجه الخصوص بعلم النفس والعلاقات الإنسانية ، ليست ضحية الوهم المشيء ، كما أنها تظل واعية لحقيقة أن كل جوانب العلاقات بين الناس ، حتى أشد هذه الجوانب زيفاً وافتقاراً للأصالة ، تلك التي تحول دون التواصل إلى أقصى حد ، تنتج في النهاية عن انحطاط الإنساني والنفسي . وكنا نود لو تمكنا من أن نضيف أنها تضع في اعتبارها أن الاستقلال الذاتي المتزايد للموضوعات ليس إلا مظهراً خارجياً لهذا الانحطاط ؛ لكن ذلك لن يكون دقيقاً ، إذ أنها بعدم توجيهها سوى قليل من الاهتمام لكل ما هو مجسد في الخارج فإنها لا تسجل الوضع الجديد للموضوعات في الحياة الاجتماعية . ويكفي أن نضرب مثلاً على ذلك بين عديد من الأمثلة الأخرى الصفحات الأربعين المخصصة لقبضة باب في بداية رواية **Planetarium** (*) ؛ فهي لا تمنح قبضة الباب هذه في أي لحظة أقل قدر من الاستقلال الذاتي ؛ وكل شيء يجد تعبيره دفعة واحدة عبر الاستجابات النفسية لكل من المرأة المسنة والعمال وابن الأخ وأبيه وأمه وأصدقائه . إن البنية الجوهرية للعلاقة موضوع / فرد ما تزال البنية الجوهرية لهذه العلاقة في الرواية الكلاسيكية . لقد سجلت ناتالي ساروت فقط التحولات النفسية التي تشكل مضمون هذه العلاقة ؛ ضمن هذا المنظور ، ليس ثمة اختلاف جوهري بين « وظيفة » مقبض الباب « داخل المبدع » ووظيفة كافة المظاهر الخارجية للناس ومنها على سبيل المثال مظهر الكاتب الشهير الذي كتب بحثاً عن هوسرل أو مظهر جيرمين لومير في مشهد المكتبة .

وعلى العكس من ذلك ، فإن روب - غرييه ، يتركزه على المظاهر الخارجية للحياة الاجتماعية ، لا يسجل الطابع الإنساني والنفسي جوهرياً للعلاقات التي هي في

* - آلة تبن حركة الكواكب السيارة : محرك السيارات .

أساس التشبيء والاستقلال المتزايد للموضوعات . وربما كان يوسعنا تمييز كتابات هذين الروائيين بتطبيقنا على الرواية الجديدة التمييز اللوكاتشي بين رواية المثالية المجردة التي تركز على العمل الخارجي للبطل وعدم تلاؤمه مع العالم والرواية النفسية عن الحيلة التي تركز على استحالة العمل الناتجة عن عدم تلاؤم من غط متمم . كذلك لا بد من الإشارة إلى أن غمطي البنية نفسها هذين يخضعان ، في هذه الحالة أو تلك ، لتعديل مرده اختفاء الشخصية .⁽²⁾

إن روب - غرييه يعبر عن نفس واقع المجتمع المعاصر هذا ضمن شكل جديد جوهرياً .

كما أن اختفاء الشخصية بالنسبة له أمر مقرر ، لكنه يثبت أن هذه الشخصية قد استبدلت بواقع مستقل آخر (واقع لا تلتفت إليه ناتالي ساروت) : هو عالم الموضوعات المتشبيء . وبما أنه يبحث هو أيضاً عن الواقع الإنساني - وتلك نقطة مشتركة أخرى بين الكاتبين - فإنه يثبت أنه ليس من الممكن أن يتم العثور على هذا الواقع الذي لا يمكن له أن يوجد في البنى الشاملة بوصفه واقعاً عقوياً معاشاً بصورة مباشرة إلا بقدر ما يعبر عن نفسه في بنية وخواص الموضوعات .

إنكم تدركون السبب الذي يجعلني ، بوصفي عالم اجتماع ، أعتقدان مبدعات ناتالي ساروت وآلان روب - غرييه تشكل ، ضمن الحدود التي يفرضها تقلص العالم الإنساني في عصرنا على كل إبداع ثقافي ، ظواهر ذات أهمية خاصة . إلا أنني أعتقد أن مبدعات روب - غرييه هي كذلك (وأمل ألا يؤاخذني هو الآخر على ذلك أيضاً) بسبب ما حققه فيها فعلياً أكثر مما هي عليه بسبب ما أراد أن يحققه فيها .

ذلك أنه قد يحدث ، في الاطار الذي أتينا لتونا على الإشارة إليه ونعني به اطار العالم المستقل الواقعي جوهرياً والغريب إنسانياً عن الأشياء ، أن يكون روب - غرييه قد بحث عن ضروب سيكولوجية من الواقع : عقدة أوديب في رواية الماحي ،

(2) ربما أمكن تحقيق الخطوة الحاسمة نحو أدب واقعي على يد كاتب ينجح في دمج

جانبي الواقع اللذين سجلت الواحد منها ناتالي ساروت وسجل الآخر آلان روب - غرييه بصورة دقيقة للغاية .

والوسواس في رواية البصاص وشعور الغيرة في الرواية التي تحمل العنوان ذاته ، وربما معالجة بواسطة التحليل النفسي في السنة الفاتنة في مارينباد . بيد أن المهم فيما يبدو لي هو أن هذه المقاصد - بفرض أنها كانت مقاصد فعلية - لم تنجح في الاندماج بالمبدع إلا بقدر ما كانت تستطيع أن ترتبط بتحليل أكثر جوهرية لبنى الواقع الاجتماعي الشاملة .

إن عقدة أوديب تظل حلقة خارجية في رواية المماحي ؛ أما وسواس ماتياس وغيرة الزوج فليسا سوى نقطتي انطلاقي ، مادّتين تسمحان بالتعبير عن بنى أكثر جوهرية كان يمكن أن يتم التعبير عنها بشكل مائل انطلاقاً من مشاعر مختلفة ؛ بينما تغدو العلاقات في السنة الفاتنة في مارينباد تعبيراً عن العلاقات الإنسانية في مجموعها . وبالإضافة إلى ذلك ، وأخشى أن أخيب هنا أمل معظم النقاد الذين ركزوا جهودهم على القضايا الشكلية في مبدعاته ، فإنني سأقول إنه في ضوء قراءاتي كتابات روب - غرييه ، تكون لدي انطباع مفاده أن القضايا الشكلية فيها ، على أهميتها القصوى ، لم تكن تملك أي طابع مستقل ؛ إن لدى روب - غرييه ما يقوله ، وشأن كل كاتب ، فهو يبحث عن أكثر الأشكال ملاءمة لكي يفعل ذلك . فمضمون كتاباته لا يمكن أن يفصل عن الإبداع الأدبي ولا هذا الأخير عن مجمل المبدع الذي أنجزه . لقد تحدثنا كثيراً عن القضايا الشكلية في روايات روب - غرييه وربما حان الوقت للحديث عن مضمونها .

لن يكون المقصود بالطبع أن نعر في هذه الروايات على مضمون خفي . فالبحث الشكلي الذي يقوم به روب - غرييه هو محاولة لجعل المضمون واضحاً ومقبولاً قدر الإمكان ، وإذا كان النقاد والقراء قد واجهوا كثيراً من المصاعب في إدراكه ، فلم يكن ذلك نتيجة خطأ الكاتب ، وإنما نتيجة العادات العقلية والمشاعر المتحيزة والأحكام المقررة سلفاً التي يتصدون بها لقراءته .

لقد بدأ روب - غرييه نشر أعماله عام 1953 بنوع من الرواية البوليسية تحمل عنوان المماحي . في هذه الرواية ، يحافظ إلى حد كبير على المخطط التقليدي لهذا النوع الأدبي (جريمة قتل فاشلة ، تحقيق بوليسي ، الخ .) ، غير أنه يدمج به مضموناً جديداً يؤدي بطبيعة الحال إلى عدد من التعديلات الشكلية ذات حظ من الأهمية . إلا أنه يبدو أن هذا التباين بين المضمون الجديد والشكل المحدد بصورة جزئية هو الذي كان يقود

روب - غريبه إلى أن يذكر في مجموعة من التفاصيل الهامشية ما أراد أن يقوله . وتلك هي مشكلة الانجاءات إلى أسطورة أوديب التي أَكثَرَ منها المؤلف بطريقة غريبة نسبياً عن تكوين العمل نفسه (مطررات ستائر نافذة ، تزيين مدخنة ، لغز أبي الهول ، مقطع يتعلق بوجود محتمل لابن ما للضحية ، الخ) ، وذلك ليسترعي انتباه القارئ إلى أنه ليس بصدد رواية بوليسية من النمط المعروف ، وإنما بصدد كتاب ينتمي مضمونه الأساسي إلى مضمون المأساة القديمة . كان من الممكن أن تكون هذه الانجاءات عديمة الفائدة (ونحن لا نجد ما يماثلها على الإطلاق في المؤلفات اللاحقة لروب - غريبه) لو أن شكل الكتاب كان مناسباً بما فيه الكفاية لجعل المضمون واضحاً . فعلام تقوم صلة القرى التي أراد روب - غريبه أن يقيمها بين رواية المباحي وبين أسطورة أوديب ؟ إن هذه الصلة تبدو لنا في نهاية التحليل ضئيلة بل وعمل اعتراض ؛ فالكتاب لا يستعيد على وجه اليقين الأسطورة نفسها . ومن المؤكد تقريباً أن دانييل دييون لم يقتل على يد ابنه ؛ ولا شيء في الكتاب على كل حال يجعل من هذه الفرضية معقولة . إن صلة القرى بين المباحي وأسطورة أوديب تقوم على أساس أن تسلسل الأحداث في كلا الحالين ، يتم وفق ضرورة حتمية لا يمكن لمقاصد وأفعال الناس أن تغير منها شيئاً . إلا أنه ليس ثمة ، بنوياً ، غير قليل من الأشياء التي تشترك بها ضرورة المأساة القديمة ، التي تنتج عن الصراع بين إرادة الآلهة وجهود الناس وتحول الحياة الإنسانية إلى مصير ، مع العملية الآلية التي تجري داخل عالم فقد فيه الأفراد وبحثهم عن الحرية كل حقيقة وكل أهمية (وربما كان روب - غريبه ، الذي سيقلع فيما بعد عن كل إشارة إلى هذه المأساة ، قد لاحظ ذلك بنفسه) .

مضمون الكتاب هو على وجه التدقيق هذه الضرورة الآلية والمحتومة التي تحكم العلاقات بين الناس مثلما تحكم العلاقات بين الناس والأشياء في عالم يشبه آلة حديثة مزودة بآليات الضبط الذاتي . هناك منظمة سرية مضادة للحكومة قرّ قرارها على أن تقتل إنساناً كل يوم وتوجه للبلد بالمسمى دانييل دييون . غير أنه يحدث لسوء الحظ ، وهو ما يمكن أن يحصل في أكثر الآليات دقة ، أمر غير متوقع : فقد أثار دانييل دييون مصباح مكتبه ميكراً عن مواعده المعتاد ؛ الأمر الذي باغت المجرم وجعله يسيء

التصويب فلا يسبب له إلا جرحاً طفيفاً في الذراع . ولكي يحمي ديون نفسه ، وهو شخصية ذات علاقات قوية مع الحكومة كما أنه على علم بأنه معرض للقتل ، فإنه يجعل من جريمة القتل تبدو ناجحة ، ويختفي بعض الوقت آملاً بذلك أن يتخلص من رقابة المجرمين . ومن ناحية أخرى ، يُرسل شرطي سري للتحقيق في جريمة قتل لم تحدث في الواقع . ويبدو أن الطابع المحتوم والآلي للعملية قد اختل ، وأنه أمكن حدوث انحراف عن الخط الطبيعي . والواقع أن ذلك لم يكن إلا وهماً : فالعملية محتومة والآلية كاملة . إذ ، بلعبة الأحداث البسيطة ودون أن يكون أي شخص واعياً بها أو مريداً لها ، سوف يقتل الشرطي السري الضحية المزعومة التي غدت بذلك ضحية حقيقية ، وهو ما سيسمح بمتابعة التحقيق حول جريمة فعلية . أما بالنسبة لفريق المجرمين ، فإنه سيتابع العمل حتى دون أن يعلم بالخطأ المقترف وسيعمل على قتل إنسان آخر في اليوم التالي هو ألبير ديون .

من الممكن طرح سؤال أخير . لم عنوان المباحي هذا الذي لا يكاد يرتبط بأحداث الرواية إلا من خلال واقعة دخول الشرطي السري « والاس » إلى المكتبة عدة مرات لشراء مباح ؟ يبدو لي أن المقصود هنا ، كما هو الأمر بالنسبة للإيماءات إلى أسطورة أوديب ، مجرد تذكير خارجي بمضمون الرواية : فعلى المستوى المباشر ، هناك الضوابط الذاتية التي تمحو الإخفاق ، وعلى مستوى أعم ، هناك آلية مجتمعة تمحو كل أثر للفوضى الحية ولواقع الفرد .

هذه الثيمات نفسها تتواجد في الرواية الثانية للمؤلف ولكن على مستوى لا يقارن في ارتفاعه ، وهي الرواية التي أثارت أعنى المناقشات بين النقاد الأدبيين ونعني بها البصائص . سيتذكر البعض الآن عثف وصخب مقال أ . هنريو الأول المنشور في صحيفة اللوموند ثم تراجعه اللاحق عندما اقترح تصنيف الكتاب بين أفضل عشرة كتب يمكن قراءتها أثناء الاجازة السنوية .

إن رواية البصائص تطرح المشكلات نفسها التي طرحتها رواية المباحي ولكن على مستوى أكثر جذرية بكثير استدعى تحولات شكلية عميقة . ومن الطبيعي أن هذه التحولات وحدها هي التي استرعت انتباه النقاد الذين لم يروا على صعيد المضمون

سوى النادرة وحكاية حادث عادي لم يكن ليستثير انتباههم أو أنه كان في أفضل الأحوال يصدمهم ؛ ومن الطبيعي أننا إذا لم ننطلق من المضمون الذي يبرّر هذه التحولات الشكلية ويجعلها ضرورية فإنها ستبدو تعسفية ومصطنعة . وقليل من النقد من آثار ، على ما نعلم ، ولو مسألة العنوان البسيطة ، البصّاص الذي يشير مع ذلك بوضوح كاف إلى مضمون الكتاب لوضعها على الصعيد الذي كانت تستحق أن توضع عليه . إذا من هو البصّاص ؟ . من الواضح أن الكلمة لا تنطبق إلا بطريقة جزئية جداً على التاجر المسافر ماتياس الذي اقترف فعلاً الجريمة موضوع الكتاب . لقد لاحظ أحد النقاد أن الكلمة تنطبق على الشاب ماريك أكثر من انطباقها على ماتياس بكثير ، غير أن اعتراضاً وجيهاً يقف في وجه هذا التأويل : إذ من الصعب علينا في الواقع أن نجعل من ماريك شخصية الكتاب المركزية .

لنتساءل مع ذلك عن مضمون الكتاب وسنرى أن الجواب يفرض نفسه بنفسه . من الطبيعي أن الكتاب ليس رواية حادث عادي ، أي حادث قتل الفتاة الصغيرة ، إذ ليس في ذلك أي جديد بالنسبة للرواية التقليدية .

على أكثر المستويات مباشرة ، يعيد المؤلف كتابة الحكاية التي يحاول التاجر المسافر ماتياس أن يعيد صياغتها عن إقامته خلال أربع وعشرين ساعة في الجزيرة التي ذهب إليها ليبيع فيها بضاعته من الساعات . إن ماتياس ، الذي قتل أثناء إقامته هذه فتاة صغيرة ، محاصر بذكرى هذه الجريمة وبالخوف من أن يعتقل . ولذلك تتميز روايته دفعة واحدة بعنصرين : رغبته في أن يقدم عن إقامته في الجزيرة صورة معقولة لا تعتورها أية ثغرة مستبعداً منها كل إشارة إلى الجريمة من جهة ، وخوفه من أن يكتشف ويعتقل ، وهو خوف يترجمه وسواس القبوض وكل ما يذكره بـ « الثمانية النائمة » التي تملك القبوض شكلها من جهة أخرى .

إن هذا الخوف يشوّه البنية القصصية للقصة ويحول بينها وبين السير على هدي مسار القصد الأساسي ، ويؤدي بها على الدوام إما إلى جريمة قتل الفتاة نفسها المقصود إخفاءها أو إلى بعض الأحداث التي مرت في طفولة ماتياس والتي ترتبط في تجربته المعاشة (وروب - غرييه يستفيد هنا إلى حد ما من التحليل النفسي) بجريمة القتل ،

مضفية على هذه الأخيرة دلالتها النفسية .

يفسر هذا المضمون أسلوب الكتاب وخاصة التبدل الدائم داخل الجملة نفسها بين شخصيات مختلفة وأحداث وقعت في حقب مختلفة .

إن البصّاص إذن ، على مستوى مباشر ، هو ماتياس نفسه بما أن أحداث القصة قد وقعت لا في اللحظة التي اقترفت فيها الجريمة وإنما بعد ذلك ، أي في اللحظة التي كان يحاول فيها صياغة روايته الخاصة عن يومه في الجزيرة مستبعداً منها كل ذكرى للجريمة على الرغم من أن رؤيته تترد باستمرار إما إلى الجزيرة أو إلى مختلف الموضوعات المتعلقة بها .

ومع ذلك فإن اكتشاف ماتياس الكبير الذي سيتحقق تدريجياً أثناء القصة⁽³⁾ هو أنه ليس من المستحيل عليه إخفاء جريمة يردّه إليها باستمرار خوفاً المرضي فحسب بل كذلك أن جهده في سبيل هذا الإخفاء لا طائل من ورائه على وجه الخصوص ما دام يعتمد على تقديم صورة زائفة كلياً عن الواقع الاجتماعي . والواقع أن ماتياس يبدأ باكتشاف وجود شخصين في الجزيرة كانا شاهدين على الجريمة (والأمر مؤكد على الأقل بالنسبة لواحد منهما وشديد الاحتمال بالنسبة للآخر) ، ويتمسكان ، كلاهما ، بتبيان عدم دقة تأكيداتهما في كل مرة تنزع فيها إلى إخفاء فعله . وهذا الاكتشاف يسبّب له قلقاً ، وإن كان قلقاً عابراً ، إذ ما يلبث أن يلاحظ أنه إذا كان كلّ من الشاهدين يتمسك دون أي شك بتصحيح تصريحاته فإنهما لا يفعلان ذلك إلا بهدف تقرير الحقيقة وأنه ليس لديهما النية على الإطلاق للابلاغ عنه والعمل على ملاحقته : إنهما مجرد بصّاصين بسيطين . وسيكتشف ماتياس عما قريب أن سكان الجزيرة جميعاً ، في هذه الرواية كما في كل مبدع فني ، لا يؤلفون قطعاً جزئياً من عالم شامل وإنما يؤلفون هذا العالم نفسه ، ويستطيعون ، بسهولة بالغة ويقدر ضئيل من الجهد ، أن يكتشفوا المجرم ، لكنهم لا يهتمون به أكثر من اهتمام الشاب ماريك أو الصغيرة ماريّا به . إن

(3) وهي قصة لا تقف على مستوى الشخصية المركزية بالضبط وإنما تقف فوق هذا المستوى إلى درجة ما ، كما هو الأمر لدى الروائيين الكلاسيكيين ، أي على العكس مما يقوله روب - غرييه غالباً عن رواياته .

هذه الجريمة ، في الأساس ، شأنها شأن جريمة الماحي تندرج في نظام الأشياء وبمقدار ما إن الفتاة الصغيرة المقتولة لم تكن تشبه سكان الجزيرة الآخرين وإنما كانت تمثل عنصراً من العفوية والفرضي ، فإن اختفاءها سوف يؤدي للتخفيف عنهم .⁽⁴⁾

وهكذا فالعالم يتكون فقط من بضاصين سلبيين لا يقصدون ولا يملكون إمكان التدخل في حياة المجتمع لتغييره كيفياً ولجعله أكثر إنسانية . والإنسان الوحيد الذي استطاع أن يفكر للحظة بأن جريمة قتل الطفلة كانت عملاً يعاقب عليه ويستدعي استبعاده من الحياة الاجتماعية كان ماتياس نفسه الذي إذ فهم في نهاية القصة خطاه يحتقر إمكانات الفرار المتاحة له ويتنظر الصباح التالي بهدوء لكي يمتطي المركب الذي يقوم برحلات منتظمة بين الجزيرة والقارة .

هكذا دجت الجريمة في النظام العالمي الذي تميز في الماحي بالانضباط الذاتي الذي يستبعد كل إمكانية تعديل تنشأ عن عنصر غير متوقع في مزاج فردي أو عن خطأ فردي غير متظر ، كما تميز في البضاص بسلبية كافة أعضاء المجتمع⁽⁵⁾ .

ولا بد من أن أضيف بضع كلمات هنا (على الرغم من أنها قد تكون عديمة الفائدة) درءاً لأي سوء فهم . إن ثيمة هاتين الروايتين وتلاشي كل أهمية وكل دلالة

(4) ربما كان هنا عنصر خارجي أضيف ثانية إلى المضمون الجوهري للرواية على الرغم من أنه يرتبط بهذا المضمون بصورة أوثق بكثير من ارتباط الائمات إلى أسطورة أوديب بمضمون الرواية السابقة . وبالنسبة إلى مشكلة طبيعة العالم الإنساني الذي يتخيله روب - غرييه ، وهو عالم يطابق عن كثب كما قلنا ذلك من قبل جوهر المجتمع الصناعي الغربي ، فإن واقعة كون الضحية كائناً هامشياً وغريباً بمعنى ما ، وأن وضع نهاية لحياتها قد أزاح عنصر اضطراب ، تبقى ، على أهميتها ، مجرد نادرة .

(5) استرعى الروائي كلود أولييه وجان كاتريس الأستاذ في جامعة كاراكاس ، كل منهما على حدة ، انتباهنا إلى واقعة أن نص روب - غرييه ، بعيداً عن أن يؤكد أن ماتياس قد قتل الفتاة الشابة فعلاً ، يوحى ، على العكس ، بالشك وبإمكان =

للعمل الفردي قد جعلاً منها فيما أرى غمليين من أكثر الأعمال واقعية في الأدب الروائي المعاصر . غير أنه قد يكون ثمة قراء أو نقاد يواجهونني بحجة تبدو وقد أملاها الحس السليم : فليس صحيحاً أنه في كل مرة يخطئ مجرم ضحيته تأتي آلية اجتماعية لتصحيح هذا الخطأ ، كذلك ليس صحيحاً أنه عندما يقتل تاجر مسافر فتاة صغيرة يظل الجيران ازاءها لا أبالين كما أن السلطات لا تهتم بتوقيفه وتسليمه للعدالة .

==إساءة محض خيالية . إن هذه الملاحظة تبدو لنا مبررة ، ونحن نعتقد اليوم أنه بمقدار ما يعي ماتياس بالتدرج السلبية الأساسية لهذا العالم فإن حقيقة فعله تنزع - شأن حقيقة كل الأفعال - إلى أن تمحى عوالة هذا الفعل إلى حلم أو هلوسة أو محض خيال . إن ماتياس الذي بدأ بقتل الفتاة الشابة ينتهي إلى أن لا يكون قد قتلها على الإطلاق ، وإلى أن يصبح هو الآخر أيضاً مجرد بصاص .

ومن جهة أخرى ، فإن أن أوليفيه قد استرعت انتباهنا إلى إمكان تأويل مختلف ومتعم للبصاص وللغيرة بل وحتى للسنة الفائتة في مارينباد انطلاقاً من تحليلها لفيلم « الخالدة » . من الممكن أن يكون روب - غرييه قد أراد ، في هذه المبدعات كما في فيلم « الخالدة » أن يعارض وعياً موجهاً نحو الخيالي الذي يراه والذي يعيشه بعالم يجله الناس ، وقد أصبحوا فيه موضوعات ، ويستبعدونه (ويبقى على الأكثر في متناول الأبطال) .

إن الصلاحية الممكنة - وهي تبدو لنا محتملة - لتحليل موجه في هذا الاتجاه ، وهو تحليل ربما أمكن أن يتطابق حتى مع المقاصد الواعية للكاتب - لا تبدو لنا منسجمة مع حقيقة البنى التي حاولنا توضيحها فحسب ، بل موضحة ومتعمة بالنسبة لها أيضاً .

والواقع أن هذا المجموع الذي يضم الشخصية الإنسانية - أي البطل الإشكالي القديم وقد تقلص إلى وضع بصاص للخيالي - وعالمًا يماثل المجتمع الصناعي المعاصر الذي أدرك روب - غرييه بطريقة واعية أو غير واعية ولكنها على كل حال واقعية مشكلاته وقوانينه وطبيعته ، هو الذي يشكل عالم مبدعاته . إن أن أوليفيه تقترح دراسة مبدع روب - غرييه من خلال هذا المنظور .

تبدو هذه الاعتراضات بالطبع ، على الفور ، مسوغة ؛ إلا أن المشكلة مع ذلك تطرح نفسها على مستوى أكثر جذرية بكثير . فهناك عدد لا يحصى من الجرائم اليومية ضد ما هو إنساني تشكل جزءاً من الوضع الاجتماعي نفسه ويقبلها أو يتحملها قانون المجتمع والبنية النفسية لأفراده . قديماً ، كان يمكن لوجود هذه العناصر اللاإنسانية في الأشكال الاجتماعية السابقة (ويكفي أن نتذكر امتيازات الاقطاعيين أو الرسائل المختومة) كما كان يجب عليه في لحظة ما من التطور أن يستثير النقمة لدى أعضاء بعض الجماعات الاجتماعية أو لدى الكتاب والمفكرين الذين يعملون ناطقين باسمها (ويكفي أن نذكر فولتير أو ليسينغ ، على سبيل المثال) نقمة كان يمكن لها أن تؤدي إلى تحول اجتماعي هدفه بقاء هذه العناصر مستحيلاً رغم استثارة مظالم أخرى أو تصرفات لا إنسانية أخرى تنتهي بدورها إلى إثارة النقمة ، وهلم جرا .

إن ما يثبته روب - غرييه ، وما يؤلف موضوع أول روايتين له ، هو التحول الاجتماعي والإنساني الكبير الذي ولد من ظهور ظاهرتين جديدتين هامتين هما من جهة الضوابط الذاتية للمجتمع ومن جهة أخرى السلبية المتزايدة وطابع « البصّاصين » الذي يتخذ الأفراد بالتدرج في المجتمع المعاصر وغياب المشاركة الفعالة في الحياة الاجتماعية ، وهو ما يسميه علماء الاجتماع المحدثون في أشد مظاهره وضوحاً نزع التسييس ، والذي هو في أساسه ظاهرة أشد عمقاً يمكن تسميتها في تتابع تدريجي بأسماء من مثل : نزع التسييس ، نزع صفة القدسية ، نزع الصفة الإنسانية ، التشييء .

وهذا التشييء نفسه هو الذي يؤلف ، على صعيد أكثر جذرية أيضاً ، موضوع رواية روب - غرييه الثالثة : الغيرة . وكان هذا المصطلح نفسه ، الذي استخدمه لوكاتش يشير إلى أن تلاشي كل أهمية وكل دلالة لعمل الأفراد⁽⁶⁾ . وتحولهم إلى بصّاصين وكائنات سلبية محضة ليس سوى مظاهر هامشية لظاهرة أعمق ، هي على وجه التدقيق ظاهرة التشييء ، ظاهرة تحول الكائنات الإنسانية إلى أشياء ، تحولاً يغدو من الصعب معه أكثر فأكثر تمييز هذه الكائنات عن الأشياء . والحق أنه على هذا المستوى إنمّا

(6) أكد اقتصادي محدث على الظاهرة نفسها بتذكيره أنه ليس ثمة أفراد على حظ كاف من الأهمية في الحياة الاقتصادية كيما يمكن للبورصة أن تسجل وفاتهم .

يستعيد روب - غرييه تحليل المجتمع المعاصر في رواية الغيرة . لقد كتبت هذه الرواية من وجهة نظر مراقب غيور ، يحتمل أن يكون الزوج ، يراقب من خلال أباجور نافذة^(*) ؛ إن عنوان الرواية نفسه يشير إلى أن من المستحيل في هذا العالم فصل الشعور عن الموضوع . كما أن مجموع الكتاب يوضح الاستقلال الذاتي المتزايد للموضوعات التي تؤلف الواقع الملموس الوحيد والتي ليس للواقع الإنساني وللمشاعر خارجها أي كينونة فعلية مستقلة . إن حضور الغيور لا يشار إليه إلا من خلال حضور كرسي ثالث أو كأس ثالثة ، الخ .

هناك عدة مقاطع في الرواية تؤكد استحالة فصل النفسي والمعرفة والشعور عن الموضوع :

كان لا بد من نظرة إلى طبقها الفارغ ، المتسخ ، لكي تقتنع بأنها لم تسه عن تناول الطعام ... يرفع الخادم الأطباق الآن . ويفقدو بذلك مستحيلاً علينا أن نضبط من جديد الآثار التي لطخت طبق « آ » - أو غياب هذه الآثار فيما إذا لم تكن قد تناولت شيئاً .

إن ما يعيننا أكثر من أية تفاصيل من هذا القليل هو بنية عالم اكتسبت فيه

(*) في الأصل الفرنسي *jalousie* ؛ ومن ثم يمكن أن نترجم الجملة نفسها أيضاً على هذا النحو : « يراقب ما حوله من خلال غيخته » ، ذلك أن الكلمة الفرنسية التي استخدمها روب - غرييه عنواناً لروايته *La Jalousie* تحتل معنيين في آن واحد : الغيرة من جهة ، وأباجور النافذة من جهة أخرى . وليس في اللغة العربية على ما نعلم كلمة يمكن أن تحتل المعنيين معاً . لذلك فإننا إذ نترجم الكلمة الفرنسية المذكورة تارة بالغيرة وتارة أخرى بأباجور النافذة فإننا نغامر بتحديد معنى كلمة تحتل ، واستخدمت لذلك أصلاً ، معنيين . ومن هنا الدلالة الرئيسية لاختيار كلمة *La Jalousie* عنواناً للرواية : فالقارئ الفرنسي سرعان ما ينتبه إلى لعبة المعاني هذه ودلالاتها ، أي صعوبة الفصل بين الشعور وبين الموضوع في عالمنا المعاصر . ومن هنا أيضاً صعوبة ترجمة أي مبدع من المبدعات الروائية الجديدة دون القيام بمغامرة تحديد معنى كلمة أرادها الكاتب أصلاً متعدد الدلالات . (هـ - م) .

الموضوعات واقعاً خصوصياً مستقلاً ؛ وتَشَابَه فيه الناس مع هذه الموضوعات حين لم يتمكنوا من السيطرة عليها ؛ عالم لا وجود فيه للمشاعر إلا بقدر ما تبدى عبر التشييء .

وطالما أن المناقشة لم تكن تتناول سوى هذه الروايات الثلاث الأولى ، فقد كان روب - غرييه يتمسك بالإشارة إلى فارق هام بين علله وبين كل محاولة ماركسية لتأويل هذا العالم على أنه تمرد ضد نزع الصفة الإنسانية عنه . فهو يقول ، إن الماركسيين أناسٌ يتخذون مواقفاً . أما أنا ، فلإني كاتب واقعي ، موضوعي ؛ إنني أبدع عالماً خيالياً لا أحكم عليه ولا أحبّه ولا أدينه وإنما أسجل وجوده بوصفه واقعاً جوهرياً . وهذا ما كان يكوّن بالفعل أصالة روب - غرييه داخل صيرورة الرواية الحديثة التي جعلت من التشييء ، منذ زمن طويل ، مركز الإبداع الفني نفسه . إن كافكا ، وسارتر في الغثيان ، وكامو في الغريب لا يزالون يحافظون على منظورات إنسانية صريحة أو ضمنية كانت تجعل من هذه الكتب مؤلفات عن الغياب . وكان عالم روب - غرييه البارد يدفع بتثبيت الغياب كلياً إلى الخلفية ، إلى مستوى الضمني ، بحيث لا يكاد يراه ذلك الناقد الذي كان يحاول العثور على دلالة شاملة لعالمه .

ومع رواية في المتاهة ، وهي آخر رواية منشورة حتى اليوم^(*) ، يدخل الحكم الإنساني على العالم الذي يصفه روب - غرييه في مبدعه للمرة الأولى . فمنذ الصفحة الأولى وحتى الصفحة الأخيرة يسود الكتاب شعور القلق . وهذا هو العنصر الجديد الذي يضاف إلى الثيمات والوسائل الشكلية التي كان روب - غرييه قد اكتشفها واستخدمها في أعماله السابقة . وبهذا المعنى إنما يهمننا هذا الكتاب بوصفه مرحلة ، بوصفه حلقة في سلسلة مشدودة إلى المستقبل أكثر مما تهمننا جماليته الخاصة . لقد ظهر روب - غرييه في كل أعماله كاتباً أكثر جذرية من أن يكتفي بحضور إنساني مختصر في القلق ، وهي ثيمة باتت مبتدلة ، لا يكاد الكاتب يمنحها دلالة جديدة بادراجه لها في عالم رواياته السابقة الفارغ . كذلك ، فقد أضاف إلى القلق في عمله

(*) أي حتى عام 1964 ، وقد نشر روب - غرييه عديداً من الروايات وأخرج عدة أفلام (هـ . م) .

الآخر ، الذي لم يكن كتاباً بل فيلماً : السنة الفاتنة في مارينباد ، وجهه الآخر ، وهو الوجه الوحيد الذي يسمح لنا باعطاء الواقع الإنساني في العالم المعاصر بعده الشامل : الأمل . وهذا لا يعني أن روب - غرييه قد أصبح متفائلاً بالنسبة للقيم التي هي في أساس هذا المبدع ، إذ من المؤكد أنه لا يمكن للترعة التفاضلية في المجتمع الراهن أن تكون سوى أكذوبة سهلة ورخيصة الثمن ، وإنما يعني أنه عندما تطرح مشكلة الوجود الإنساني الأصيل في هذا المجتمع نفسه ، كما هو الأمر في سائر المجتمعات الأخرى ، فإنها تبدو أولاً بوصفها مشكلة طبيعة الزمن الفردي والتاريخي . لقد كانت الروايات الثلاث الأولى لروب غرييه تعبر ، من بين ما تعبر عنه ، عن الطابع المتشيع لعالمه باستبعاد كل عنصر زمني . ورواية الغيرة التي كانت أكثر هذه الروايات جذرية ، تدور في حاضر مستمر . فهناك أربعة فصول من أصل سبعة تبدأ بكلمة « الآن » . وكان القلق بالطبع إحدى كيفيات إدخال الزمن في عالم لا زمني . إلا أنه كان يمكن لوصف هذا القلق ، وقد سبق لنا أن قلنا ذلك ، أن يظل ناقصاً لو لم يضاف إليه الجانب الآخر من التجربة المعاشة الزمنية الذي لم يكن سوى مقابله السلبي : الأمل (واقعياً ومبرراً أو وهمياً وشائباً) . تلك هي الثيمة التي لم يفتن إليها معظم النقاد على الرغم من أنه لم يكن من الضرورة ، كما هو الأمر في الروايات تماماً ، البحث عنها على مستوى أعماق خارقة صعبة البلوغ ، وإنما على مجرد مستوى القصة كما كانت تروى مباشرة في فيلم السنة الفاتنة في مارينباد . إن قصر مارينباد الباروكي ، وقد نقل إلى السينما ، هو نفس عالم الفراغ والموت الذي لا يمكن أن يحدث فيه شيء والذي نستسلم فيه لألعاب تفترض سلفاً أن يمكن للاعب أن يخسر ، ولكن بعض اللاعبين فيه يربح ، وبعضهم الآخر يخسر دوماً (على الرغم من أنه لا وجود لهذه الفئة الأخيرة في الفيلم)⁽⁷⁾ والذي ما يزال فيه كائنات يطرحان مع ذلك مشكلة الأمل . فالأمل والقلق ليسا سوى الجانبين الذاتيين

(7) إن اللاعبين الذين يخسرون لا يشكلون سوى الوجه الآخر لمن يربح كما أنهم لا يملكون واقعاً خصوصياً . وفي ذلك كان روب - غرييه على حق ، إذ أن الذين يخسرون فعلياً في الحياة لا يستطيعون الدخول في الفيلم دون تحطيم وحدته .

لواقع معصره الأنطولوجي هو الزمن لا في بعده المستقبل وإنما في كل أبعاده ، وبشكل ضمني أيضاً ، في بعده الماضي . إن مشكلة معرفة ما إذا كان قد حدث شيء أم لم يحدث في السنة الفائتة في مارينباد هي ، على مستوى الحس السليم ، مشكلة توافق بينات وشهادات وذكريات ؛ ولا يمكن لأي ذكرى ولا لأي شهادة في عالم روب - غرييه أن تحسم أمراً في مشكلة معرفة ما إذا كان البطلان قد التقيا فعلاً أم إذا كان ، على العكس ، لم يحدث في السنة الفائتة أي شيء في مارينباد سوى أحداث مزيفة خالية من الدلالة ومن الزمنية ، مماثلة لكل ما يحدث في القصر كل لحظة . كما أنه لا يمكن أن تكون لأية صورة ولا لأي كعب حذاء مكسور ولا لأي ذكرى مشتركة عن طقس بارد بشكل استثنائي أهمية حاسمة . إن واقعة أن الرجل والمرأة قد التقيا أو أنها لم يلتقيا في السنة الفائتة في مارينباد تتعلق فقط بالطابع الحقيقي أو الوهمي للأمل الذي ما يزال موجوداً في وعيها والذي يؤلف واقعه مضمون الفيلم . فإن نجحاً ، لا في ترك القصر فحسب ، وإنما في العثور ، في مكان آخر (هو الحديقة في الفيلم) على حياة أصيلة ، حياة يمكن فيها للناس وللمشاعر الإنسانية أن توجد بشكل واقعي كما يمكن فيها للأحداث أن تحدث ، فمن المؤكد إذ ذاك أنها التقيا في مارينباد . أما في الحالة المعاكسة ، فلن تغير الصور ولا الشهادات المتعذر دحضها شيئاً من حقيقة عدم وجود مثل هذا اللقاء . وروب - غرييه كاتب أكثر جذرية من أن يجهل أن حل مشكلة الفيلم لا تتوقف على إرادة البطلين فحسب وإنما تتوقف في المقام الأول على طبيعة القصر وطبيعة الحديقة . وهذا ما اكتشفه علماء الاجتماع منذ زمن طويل بتأكيدهم على الطابع التاريخي والاجتماعي للدلالة الموضوعية للحياة العاطفية والعقلية للأفراد . وروب - غرييه هنا أيضاً ، ليس مجرد كاتب شمولي فحسب وإنما هو أيضاً (وربما كان ذلك شيئاً واحداً) كاتب ذو أمانة تامة . فالجواب الذي يقدمه لنا مرتين في نهاية الفيلم وكذلك في بدايته (وإن لم ينتبه لذلك المشاهد الذي يرى الفيلم للمرة الأولى) جواب لا لبس فيه . إن البطلين قد فعلاً أفضل ما يمكن للناس أن يفعلوه في المجتمع الذي نعيش فيه : لقد انطلقا نحو عالم مختلف ، سوف يبحثان فيه عن الحياة دون أن يتمكننا من أن يتمثلا بوضوح (وهما يقولان ذلك بنفسيهما أثناء الفيلم) علام يمكن أن تقوم . لقد

ذهبا إلى الحديقة التي كانا يأملان أن تكون بالنسبة لهما عالماً جديداً ، عالماً يستطيع فيه الناس أن يكونوا أنفسهم ؛ لكنهم لم يعثروا على شيء ، إذ لم تكن الحديقة ، شأنها شأن القصر ، سوى مقبرة :

كان بستان هذا الفندق يشبه حديقة فرنسية : بلا أشجار ولا أزهار ولا أي نوع من النباتات . . . وكانت الحصى والحجارة والرخام والخط المستقيم تميزها بأجواء صارمة وسطوح لا سرّ فيها ؛ وكان يبدو للوهلة الأولى أن من المستحيل أن يضيع المرء فيها . . . للوهلة الأولى . . . وعلى امتداد الممرات المستقيمة بين التماثيل ذات الحركات المجعدة والشواهد الصوانية حيث كنت الآن على وشك أن تضيع نفسك إلى الأبد ، في الليل الهادي ، وحدك معي .

إن مبدع روب - غرييه يطرح بطبيعة الحال كثيراً من المشكلات الأخرى ذات الطابع الجمالي المحض ، وهي مشكلات تخص في المقام الأول التعديلات التي فرضها المضمون على الشكل الروائي . وبدولنا مع ذلك أن هذا التحليل البسيط للمضمون المباشر لكتابات ناتالي ساروت وآلان روب - غرييه ولقيلم هذا الأخير كما أتينا على اجماله يكفي أساساً لبيان أننا إذا كنا نعطي لكلمة الواقعية معنى إبداع عالم تجانس بنيته البنية الجوهريّة للواقع الاجتماعي الذي كتب فيه المبدع ، فإن ناتالي ساروت وآلان روب - غرييه يعدّان من بين أكثر الكتاب الواقعيين جذريّة في الأدب الفرنسي المعاصر .⁽⁸⁾

(8) ضمن الخط الذي سرنا عليه في هذا التحليل ، نأمل أن نتمكن قريباً من نشر دراسة تتناول روايات كلود أولييه .

الخالدة^(١)

بعد أن فشل لدى عرضه للمرة الأولى ، تمّ مؤخراً عرض الفيلم الأخير لألان - روب غرييه « الخالدة »^(٢) - وهو مبدع مهم سواء في حد ذاته أو نظراً للمكانة التي يحتلها في التطور العقلي لكاتب مهم بوجه خاص - لمدة أسبوع في صالة صغيرة من صالات الحي اللاتيني .

ولا يقل الوضوح الشديد لهذا الفيلم عن صعوبة فهم الجماهير الوسطى لصالات السينما له ، الأمر الذي يفسّر فشله شبه الكامل ، فشلاً نأمل أن يكون مؤقتاً . إذ ليس من المستبعد أن يصبح ذات يوم - دون أن يطال الجمهور الواسع - أحد الأفلام الكلاسيكية التي تعرضها نوادي السينما والمكتبات السينمائية .

ونظراً لضيق المجال المتاح لنا ، فسوف ندع اليوم الحديث عن الجانب التقني والجمالي في « الخالدة » لتتحدث على وجه الخصوص عن مضمونه والمكانة التي يحتلها في مبدعات غرييه بوصفه سينمائياً وروائياً .

على صعيد مباشر ، يحكي الفيلم قصة على حظ من البساطة . فهناك فرنسي ، يعمل أستاذاً في مدرسة ثانوية في تركيا (سندعوه القاص) ، يتذكر بطريقة مجتزأة إلى حد ما وفوضوية في 'الظواهر مغامرة ذات طابع سادي وماروشي جرت له في هذا البلد الذي يجهل لغته مع امرأة لم يعرف أبداً لا اسمها ولا عنوانها ولا روابطها الاجتماعية . وكما دخلت حياته كشهاب ، تختفي منها فجأة فيما بعد بالطريقة نفسها . وبعد بحث طويل غير مثمر عنها ، يلتقيها البطل فجأة في زاوية شارع ، وإذ تدعّر لرؤيته ، تجعله يركب في سيارتها ، ويمضي كلاهما في نزهة ليلية طويلة . وفجأة ، يتصّب في منتصف

(١) تم تحرير هذا النص بالتعاون مع آن أوليفيه .

(٢) الذي كتب له السيناريو وقام بإخراجه .

طريقها ، أحد كلي رجل غامض سبق أن رأيناه على امتداد الفيلم ؛ وإذ ترتعب ، ترطم المرأة سيارتها بشجرة ، وتقتل نفسها . يحاول القاص ، بعد ذلك ، أن يفهم ما جرى ، أن يدرك مكانه الخاص في عالم غير مفهوم يتحدث فيه الناس « اللغة التركية » ، أن يفهم العلاقات بين « ليلة » وهذا العالم ، وينتهي به الأمر إلى ركوب السيارة نفسها التي عثر عليها لدى تاجر خرداوات ، وإلى القيام بالنزهة نفسها ، وإلى قتل نفسه في الظروف نفسها ، في المكان الذي جرى فيه الاصطدام الأول ذاته .

إذا مارويت هذه الحكاية على هذا النحو الموجز ، فربما بدت مبتذلة ، لكن روب- غرييه استعاد عبر هذا النسيج مرة أخرى المشكلات التي تهيمن على مجموع مبدعه والتي كانت تبني ، من قبل ، فيلمه الأول « السنة الفاتنة في مارينباد » ، أي مشكلات العلاقة بين الإنسان وعالم الشيء للإنساني وإمكانات أمل إنساني .

لليلة أو لليلي في هذا الفيلم (إذ أن اسمها ليس مؤكداً وقد حدث أن تغير عدة مرات في الفيلم) وظيفة شديدة الدقة في البنية الشاملة المؤلفة من هذه العناصر الثلاثة . فهي الخيالي ، الواقعي واللاواقعي في آن واحد ، الذي يسمح للإنسان بأن يحقق نفسه بوصفه الإنسان ، وأن يؤكد نفسه - رغم أنه لم يتم قول ذلك صراحة في الفيلم - وأن يريد شيئاً ما ، وأن يأمل . بيد أن روب- غرييه⁽³⁾ هو عكس الرومانتيكي ، إنه يعرف الأمل ، الانفتاح على الخيالي ، ليس مستقلاً عن عالم الحياة اليومية الحقيقي ، ولا هو مجرد غريب عنه . إن بين ليلة والعالم علاقة جوهرية غامضة ومبهمة غموض وإبهام العالم نفسه الخالي من الدلالة . ولا يشير روب- غرييه لنا في هذه العلاقة إلا إلى العناصر الملائمة . فالعالم معادٍ للخيالي ، وهو يتجلى في شكل كليين هائلين مهتدين يصحبان بورجوازيًا ضخمًا أخرس وغامضاً ، وفي نظرة الصياد الأخرس هو الآخر أيضاً المحدقة على شاطئ البحر ، وفي الموقف العدائي للعمال في المحجرة ، أي في كل ما يوجِدُ جَوْاً من التهديد الدائم .

وليس هناك أي شك ، ولو خلال لحظة ، في أن هذا العالم معاد لليلة . لكنها هي أيضاً تضع العالم موضع تساؤل . فحين تكون حاضرة ، تصير البيوت والجدران

(3) حتى الآن على الأقل .

أنقاضاً ، والمساجد زينة من الورق المقوى ، والمقابر والكهوف أكاذيب تُروى للسواح ، والخلابة أن العالم يفقد حقيقته . منذ بداية الفيلم نعرف أن العالم والخيالي يتنافيان بالتبادل ، وأنها على المدى البعيد غير متلائمين وأن العالم مع ذلك لا يمكن احتياله إلا بفضل حضور ليلة ، ليلة التي ينتهي إلى تحطيمها إذ تُرمزُ في الكلب المنتصب في منتصف الطريق .

ولكن هل أن ليلة قد قتلت قتلاً جسدياً حقاً ؟ ومن الذي قتلها ؟ . ثمة ، في الفيلم ، امرأة أخرى (الخادمة) تشبهها وتحمل اسمها قد اندمجت في العالم لتصير مجرد شيء ؛ كما أن هناك امرأة ثالثة تبدو مذبذبة ولا تستطيع لا أن تظهر ولا أن تعبر عن نفسها ؛ وحين ستكلم ، فلكي تقول للقاص أن موت ليلة لم يكن نتيجة حادث الاصطدام ، بل إنها قد قتلت ولأنه قاتلها . وهذا ما يدفع به إلى الانتحار .

الواقع أن كل هذه التأكيدات المتناقضة في الظاهر هي تأكيدات حقيقة ومتكاملة . فليلة قد قتلت من قبل القاص الذي لم ينجح في الحفاظ على حضورها في العالم ، لكنها قد قتلت أيضاً من قبل العالم الذي لا يسمح للإنسان أن يصل إلى ذلك . لقد قتلت وما تزال تقتل كل يوم من قبل العالم بطريقة القتل الثلاثية (بالاصطدام المقصود) ، وبالدمج في موضوعية العالم ، وبالقمع .

هناك الكثير مما يقال حول العديد من المشاهد المعزولة ، الغنية بالدلالة ، غير أن دراستها تتطلب عملاً أكثر عمقاً . لنذكر أن روب - غرييه قد أراد هذه المرة أن يؤكد عمداً أن العالم المتشويء واللاإنساني الذي لم يعد يتوصل لا ليلة ولا القاص إلى العيش فيه يشمل الفئات الاجتماعية كافة ؛ وهو ما عبر عنه أولاً في لحظة مهمة من الفيلم ، لحظة اختفاء ليلة ، بمشهد ينظر فيه العمال إليها النظرة العدائية ذاتها التي ينظر بها البورجوازي للكلين ، مشهد يتلوه مشهد آخر على الفور يحمل فيه رجال من الشعب تابوتاً ، ويتجهون به ربما نحو مقبرة مزيفة .

إن الفيلم من ثم بنية منتظمة تمام الانتظام بل وجدلية . فهو يتألف من ثلاثة أجزاء (ومن الممكن أن نكتب دون مبالغة : الأطروحة ، ونقيض الأطروحة ، والتركيب) متساوية تقريباً .

يقص الجزء الأول ظهور ليلة الذي يحطم العالم ويجعله لا واقعياً ؛ فحين تكون حاضرة ، تتحول الأسوار إلى انقاص ، وتتهدم القصور ، والصياد غائب ، سُحب كرسيه من على حافة الرصيف ، ولم يعد الرجل بصحبة كليله . حقاً ، هناك أحياناً أناس يمرّون أمامها خلال حفلة استقبال ، ويحببونها ، لكنها تظهر ثانية في مكان آخر وتتابع عملها « الذي يجرد الواقع من واقعيته » .

في الجزء الثاني تختفي ليلة وتنعكس العملية ؛ فالعالم يستعيد واقعيته ؛ وتحل محلّ الأسوار المنقضة تخصّصات سليمة ، ويبدأ الناس بالتحدث ، غير أن إجاباتهم عن أسئلة القاص غريبة مراوغة ، ومن الواضح أنهم يتفادون الحديث عنها ؛ ومن الممكن ألا يكونوا أبداً قد عرفوا بوجود ليلة ، ومن الممكن ألا يكونوا قد رأوا التعارض بينها وبين العالم ، ومن الممكن أخيراً أن يكونوا يعانون شيئاً من الضيق إذ يستدعون ذكراها .

ويحاول القاص ، في الجزء الثالث أخيراً بعد موت ليلة ، أن يفهم ما جرى ، أن يفهم وضعه هو ضمن المجموع ، ويعيش في الذاكرة المشاهد السابقة ، ولكن بطريقة مختلفة . إذ في حين أنه لم تكن في الجزء الأول ثمة أي صلة بين ليلة والعالم (ليس هناك على الأكثر سوى ذعرها من عواء سمعته في الحلم عندما كانت نائمة على الشاطئ) فإن القاص ، إذ يستدعي ذكرياته ، يحولها ويصححها . فليلة والعالم يرتبطان الآن بعلاقة ؛ إذ تجد نفسها باستمرار واقعة تحت تهديده . والكهف يتخذ الآن ملامح برج سجن ، ويعثر الرجل على كليله في مشهد لم يكونا فيه يصحبانه على وجه الدقة خلال الجزء الأول ، وسيرى القاص ثانية عما قريب ليلة مسجونة وراء شبكة يجعلها عواء الكليلين تختفي من ورائها . وإذ يفهم أخيراً ما جرى (وما يزال يجري كل يوم) ، أي أن العالم لا يمكن أن يسمح بوجود ليلة ، فإنه يلحق بتلك التي لا يستطيع العزوف عنها ، أي تلك التي أعطت للفيلم عنوانه : الخالدة .

ينتهي كل واحد من هذه الأجزاء الثلاثة بمشهد بليغ ودلالي بوجه خاص ، لا بد وأن يساعدنا على الفهم . إن اختفاء ليلة الذي يختم الجزء الأول موسوم بالنظرة العدائية لعمال المحجرة وبالتابوت المنقول ؛ وظهورها ثانية من خلال النزهة وسط عالم تخافه لأنها تعرف الآن طابعه المهدد ، ومن خلال حادث الاصطدام النهائي . وأخيراً

يستهي الجزء الثالث الذي يتوصل خلاله القاص ببطء إلى فهم ما جرى وإلى فهم مسؤوليته الخاصة ، بانتحار القاص^(٤) .

للمرة الأولى يظهر الانتحار عند روب - غريه . ما الذي سيكون عليه التطور اللاحق للكاتب ؟ . هل هو الرومانتيكية ، والتأكيد بأن الجوهر يمكن أن يهجر العالم وأن يسكن الخيالي^(٥) ، وهو الحل الذي اتجه نحوه عدد من الكتاب المهمين اليوم ؟ أم هو المأساة التي اقترب منها في « الخالدة » ؟ ، أم العودة إلى الواقعية التأملية لرواياته الأولى التي كانت تكتفي أن تسجل بعناد بنية مجتمع متشيء أم ، أخيراً^(٦) اتخاذ موقف فضالي وصريح الإنسانية والنقد ؟ . هناك أمر مؤكد ؛ إن روب - غريه يجد نفسه في « الخالدة » على منعطف . لنكتف أن نلاحظ فقط تقارباً مع كاتب شديد الاختلاف فضلاً عن أن لاهتماماته طبيعة أخرى . ففي مسرحيته الأخيرة ، أسرى التونا ، ينتهي جان بول سارتر ، هو الآخر ، إذ طرح المشكلات الأخلاقية والسياسية التي تهيم على مسرحه منذ سنوات ، إلى انتحار بطله^(٧) . هنا أيضاً يشير المبدع إلى منعطف مماثل ، وهنا أيضاً تطرح مشكلة التطور اللاحق ، وإن كان الطرح يتم بطريقة مختلفة . إن كون تطور المجتمع المعاصر قد قاد كاتبين مختلفين بل ومتعارضين إلى الطريق المسدود نفسه ، أو ، كما نكون أكثر دقة ، إلى طريقين مسدودين يمثل هذا التقارب ، يبدو ، في نظر عالم الاجتماع والمؤرخ ، أمراً على قدر كبير من الدلالة .

(4) ربما كانت كلمة الانتحار مبالغ فيها ، إذ أنه لم يبحث عن الموت ، وإنما يحاول اللحاق بليلة التي هي ، كما يقول لنا روب - غريه ، « الخالدة » .
(5) إن لم يكن المضمون ، فإن عنوان الفيلم « الخالدة » يبدو سائراً في هذا الاتجاه .

(6) . وهو ما يبدو لنا قليل الاحتمال .
(7) ليس موت هوغو في نهاية مسرحية الأيدي القذرة انتحاراً ، وإنما نتيجة انقاذ موقف لا يتلاءم والحياة .

المنهج البنوي التكويني في تاريخ الأدب

ليس التحليل البنوي التكويني في تاريخ الأدب إلا تطبيقاً على هذا المجال الخاص لمنهج عام نعتقد أنه المنهج الوحيد المقبول في العلوم الإنسانية . وهذا يعني أننا ننظر إلى الإبداع الثقافي بوصفه قطاعاً متميزاً ولاشك لكن طبيعته هي على كل حال طبيعة كافة قطاعات السلوك الإنساني الأخرى ، وهو ، بوصفه كذلك ، يخضع لنفس القوانين ويقدم للدراسة العلمية مصاعب إن لم تكن مطابقة فهي على الأقل مماثلة . وسنحاول في هذا المقال أن نعرض بعض مبادئ البنيوية التكوينية الأصولية كما هي مطبقة على العلوم الإنسانية بصورة عامة ، وعلى النقد الأدبي بصورة خاصة ، كما سنقدم بعض التأملات المتعلقة بالتأثر والتعارض بين مدرستين كبيرتين متكاملتين في النقد الأدبي ترتبطان بهذا المنهج ونعني بهما : الماركسية والتحليل النفسي .

تنطلق البنية التكوينية من الفرضية القائلة أن كل سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص ينتزع به إلى إيجاد توازن بين فاعل الفعل والموضوع الذي يتناوله ، أي العالم المحيط . ويحتفظ هذا النزوع نحو الموازنة على الدوام بطابع متغير ومؤقت بما أن كل توازن كاف بهذا القدر أو ذاك بين البنى العقلية للفاعل والعالم الخارجي يؤدي إلى وضع يحول داخله سلوك الإنسان العالم ويجعل فيه هذا التحول من التوازن القديم غير كاف بحيث يولد نزعة نحو موازنة جديدة سيتم تجاوزها بدورها فيما بعد .

وهكذا فإن الواقع الإنساني يتجلى بوصفه عمليات ذات وجهين : تفكك بنيان البنى القديمة وتركيب كليات جديدة قادرة على إيجاد ضروب من التوازن تستطيع الاستجابة للمتطلبات الجديدة للجاعات الاجتماعية التي تعدها .

ضمن هذا المنظور ، تقتضي دراسة الوقائع الإنسانية سواء أكانت اقتصادية أم اجتماعية أم سياسية أم ثقافية جهداً لإلقاء الضوء على هذه العمليات باستخلاص ضروب التوازن التي تفتتها وتلك التي تتجه نحوها في آن واحد . ويكفي بناء على ذلك أن نشرع في بحث عيني حتى نصطدم بمجموعة كاملة من المشكلات التي سنرسم هنا الخطوط الرئيسية لعدد من أهمها .

هناك في المقام الأول مشكلة معرفة من هو في الحقيقة الفاعل في الفكر وفي

الفعل . لدينا ثلاثة أنماط من الإجابات ممكنة تتولد عنها مواقف مختلفة اختلافاً جوهرياً . يمكننا في الحقيقة أن نرى هذا الفاعل في الفرد ، وتلك هي حالة المواقف التجريبية والعقلانية وبصورة متأخرة الفنونولوجية ؛ ويمكننا أيضاً تقليص الفرد إلى مجرد ظاهرة عارضة وأن نرى في المجموعة الفاعل الحقيقي الوحيد والأصيل ، وتلك هي حالة بعض أنماط الفكر الرومانتيكي ؛ ويمكننا أخيراً أن نقبل مع الرومانتيكية المجموعة بوصفها فاعلاً حقيقياً دون أن ننسى مع ذلك أن هذه المجموعة ليست شيئاً آخر سوى شبكة معقدة من العلاقات عبر الفردية وأن من الواجب دوماً تحديد بنية هذه الشبكة والمكانة الخاصة التي يحتلها فيها الأفراد الذين يدون في الظاهر الفاعلين ، إن لم يكونوا الآخرين فعلى الأقل المباشرين للسلوك المدروس ، وتلك هي حالة الفكر الديالكتيكي الهيجلي ولا سيما الماركسي .

فلذا تركنا جانباً الموقف الرومانتيكي ، المتجه نحو الصوفية ، الذي ينكر كل واقع وكل حرية للفرد باعتباره يظن أن هذا الأخير يستطيع ويجب عليه أن يتهاوى بصورة كاملة في المجموع ، فإن المسألة يمكن أن تطرح نفسها جدياً لمعرفة سبب ربط المبدع بالجماعة الاجتماعية في المقام الأول لا بالفرد الذي كتبه لا سيما وأنه إذا لم ينكر المنظور الديالكتيكي أهمية هذا الأخير ، فإن المواقف العقلانية أو التجريبية أو الفنونولوجية لا تنكر كذلك واقع الوسط الاجتماعي على أن نرى فيه إشرافاً خارجياً أي واقعاً يملك فعله في الفرد طابعاً سببياً⁽¹⁾ .

الإجابة سهلة : حين نجهد لإدراك المبدع فيما يملكه بصورة خصوصية من ثقافي (أدبي ، فلسفي ، فني) فإن الدراسة التي تربطه بمؤلفه فقط أو في المقام الأول تستطيع ، في الحالة الراهنة لإمكانات الدراسة التجريبية ، أن تقدم في أفضل الأحوال بياناً عن وحدته الداخلية وعن العلاقة بين المجموع وأجزائه ؛ بيد أنه لن يمكنها بأي حال من الأحوال أن تقيم بطريقة وضعية علاقة من نفس النمط بين هذا المبدع والإنسان الذي أبدعه . فلذا أخذنا الفرد ، على هذا المستوى ، بوصفه فاعلاً ، فإن الجزء الأكبر

(1) يمكن لدراسة سوسولوجية إلى حد ما ، ضمن هذا المنظور ، أن تسهم في تفسير تكوين المبدع ، بيد أنه لا يمكنها بأي حال أن تساعد على فهمه .

من الكتاب المدروس يبقى عرضياً ومن المستحيل أن نتجاوز صعيد التأملات الذكية والحاذقة بهذا القدر أو ذاك .

ذلك لأن البنية النفسية ، وقد سبق أن قلنا ذلك في مكان آخر ، واقع أعقد من أن يمكن تحليله في ضوء هذه المجموعة أو تلك من الشهادات المتعلقة بفرد لم يعد على قيد الحياة ، أو بمؤلف لا نعرفه مباشرة ، أو حتى باعتمادنا على المعرفة الحدسية أو التجريبية لشخص نرتبط به بروابط صداقة وثيقة بهذا القدر أو ذلك .

وبإيجاز ، لا يمكن لأي دراسة سيكولوجية أن تقدم بياناً عن كتابة راسين مجموعة مسرحياته ومآسيه بالذات وأن تفسر لماذا لم يكن بوسعه بأي حال من الأحوال أن يكتب مسرحيات كورني أو مسرحيات موليير⁽²⁾ .

لكن الدراسة السوسولوجية تتوصل بسهولة أكبر ، مهما بدا ذلك غريباً ، حين تكون المسألة مسألة دراسة المبدعات الثقافية الكبرى ، إلى استخلاص الروابط الضرورية بالحقاقها بوحدات جماعية يمكن الفاء الضوء على تركيبها بسهولة أكبر .

لا شك أن هذه الوحدات ليست سوى شبكات معقدة من العلاقات عبر الفردية ، غير أن تعقيد سيكولوجية الأفراد ناجم عن أن كل واحد منهم ينتمي إلى عدد مهم تقريباً من الجماعات المختلفة (العائلية ، والمهنية ، والوطنية ، والعلاقات

(2) ومع ذلك ، فإذا كان من المستحيل دمج المضمون والشكل في البنية البيوغرافية ، وبإيجاز البنية محض الأدبية أو الفنية ، للمبدعات الثقافية الكبرى ، فإن مدرسة سيكولوجية من غط بنيوي تكويني ، كالتحليل النفسي ، تنجح إلى حد ما في أن تستخلص ، إلى جانب هذا الجوهر الثقافي الخصوصي ، بنية ودلالة فردية لهذه المبدعات التي تظن أن بوسعها دمجها في الصيرورة البيوغرافية . وسوف نعود بصورة موجزة في نهاية هذا المقال إلى إمكانيات وحدود هذا الدمج⁽³⁾ .

* - الدمج البنوي ، أي دمج بنية ما في بنية أوسع ، هو ، في منظور غولدمان ، تحويل البنية الأولى إلى عنصر مقوم من عناصر البنية الثانية التي تصبح بدورها عنصراً مقوماً في بنية أوسع منها حين دمجها بهذه الأخيرة ، وهكذا ..

(هـ . م) .

الصدقية ، والطبقات الاجتماعية ، إلخ .) ، وعن أن كل واحد من هذه الجماعات يؤثر على وعيه مسهماً بذلك في توليد بنية فريدة معقدة وغير متاسكة نسبياً ، في حين أننا ما ان ندرس ، بصورة معاكسة ، عدداً كبيراً بما فيه الكفاية من الأفراد الملتزمين إلى نفس الجماعة الاجتماعية الواحدة حتى نتبين أن فعل مختلف الجماعات الاجتماعية التي ينتمي إليها كل منهم والعناصر السيكولوجية الناتجة عن هذا الانتهاء تلتقي بالتبادل ونجد أنفسنا إزاء بنية أبسط بكثير وأشد تماسكاً⁽³⁾ .

ضمن هذا المنظور ، فإن العلاقات بين المبدع المهم حقاً والجماعة الاجتماعية التي نجد - بواسطة المبدع - نفسها في الدرجة الأخيرة الفاعل الحقيقي للإبداع هي من نفس طبيعة العلاقات بين عناصر المبدع ومجموعه . في هذه الحالة أو في تلك نجد أنفسنا إزاء علاقات بين عناصر بنية فهمية ومجموع هذه البنية ، وهي علاقات من نمط فهمي وتفسيري في آن واحد . لذلك ، إذا كان ليس من العبث إطلاقاً أن نتخيل أنه لو تلقى الفرد راسين تربية مختلفة أو عاش في وسط آخر لكان بوسعه أن يكتب مسرحيات من نمط مسرحيات كورني أو موليير ، فإن من غير الممكن أن نتخيل طبقة نبلاء الرداء في القرن السابع عشر تعد أيديولوجية أبيقورية أو متفائلة جذرياً .

أي أنه ، بما أن العلم جهد من أجل استخلاص علاقات ضرورية بين الظواهر ، فإن محاولات إقامة علاقة بين المبدعات الثقافية والجماعات الاجتماعية بوصفها فاعلاً مبدعاً تتكشف - على مستوى معارفنا الراهن - أشد عملية من كل محاولات اعتبار

(3) يعرف الاحصاء التجريبي من ثم نتائج مماثلة لنفس العامل : فمن المستحيل عملياً ، دون هامش كبير من الخطأ ، أن نتوقع ما إذا كان بير أو جاك سيتزوجون أو سيواجهون حادث اصطدام أو سيموتون في السنة القادمة ، إلا أنه ليس من المستحيل ، بالمقابل ، أن نتوقع ، مع هامش محدود من الخطأ ، عدد الزيجات وحوادث الاصطدام أو الوفيات التي ستحدث في فرنسا في هذا الأسبوع أو ذاك من السنة .

وعلى هذا ، ورغم أننا إزاء ظواهر متقاربة ، فإن ثمة اختلافاً كبيراً بين هذه التوقعات الاحصائية الخاصة بواقع لم تستخلص بنيته وبين تحليل بنيوي تكويني .

الفرد الفاعل الحقيقي للإبداع .

ومع ذلك ، ما إن يقل هذا الموقف حتى تنبثق أمامنا مشكلتان . الأولى مشكلة تحديد ما هو نسق العلاقات بين الجماعة والمبدع ، والثانية معرفة أي المبدعات وأي الجماعات يمكن أن تقوم فيما بينها علاقات من هذا النمط .

حول النقطة الأولى ، تمثل البنيوية التكوينية (وبشكل أدق مبدع جورج لوكاتش) منعطفاً حقيقياً في سوسيولوجيا الأدب . كل مدارس سوسيولوجيا الأدب الأخرى ، قديمها وحديثها ، تحاول في الحقيقة أن تقيم علاقات بين مضامين المبدعات الأدبية ومضامين الوعي الجماعي . هذه الخطوة التي يمكنها أن تؤدي أحياناً إلى بعض النتائج باعتبار أن مثل هذه التحويلات توجد فعلاً ، تقدم مع ذلك مانعين كبيرين :

أ) ليست استعادة الكاتب للعناصر من مضمون الوعي الجمعي أو ببساطة ، للمظهر التطبيقي المباشر للواقع الاجتماعي الذي يحيط به ، أبداً تقريباً لا منتظمة ولا عامة وتوجد فقط في بعض زوايا مبدعه . أي أنه بمقدار ما تتجه الدراسة السوسيولوجية حصراً أو مبدئياً نحو البحث عن صلات مضمون ، فإنها تترك وحدة المبدع تغلت منها ، وهذا يعني طابعه الأدبي بصورة خصوصية .

ب) إن انتاج المظهر المباشر من الواقع الاجتماعي والوعي الجمعي في المبدع هو أكثر تكراراً بشكل عام لا سيما إذا كان الكاتب يملك قدراً أقل من القوة الخلاقية ويكتفي بوصف أو بقص تجربته الشخصية دون نقلها إلى مستوى التخيل .

لذلك تملك سوسيولوجيا الأدب المتجهة نحو المضمون غالباً طابعاً طريفاً ، وتبدو عملية وفعالة بوجه خاص حينما تدرس مبدعات من مستوى متوسط أو تيارات أدبية ، لكنها تفقد بالتدرج كل أهمية بقدر ما تقترب من المبدعات الكبرى .

لقد مثلت البنيوية التكوينية حول هذه النقطة تغييراً كاملاً في الاتجاه باعتبار أن فرضيتها الأصولية هي على وجه الدقة أن الطابع الجماعي للإبداع الأدبي آت من أن يفي عالم المبدع متجانسة مع البنى العقلية لبعض الجماعات الاجتماعية أو هي على علاقة واضحة معها ، في حين يملك الكاتب على مستوى المضامين ، أي على مستوى إبداع

عوالم خيالية تحركها هذه البنى ، حرية كاملة . واستخدام المظهر المباشر من تجربته الفردية لإبداع هذه العوالم الخيالية هو بلا شك متكرر ويمكن لكنه ليس جوهرياً على الإطلاق كما أن إلقاء الضوء عليه لا يشكل سوى مهمة مفيدة لكنها ثانوية للتحليل الأدبي .

وفي الحقيقة ، تقدم العلاقة بين الجماعة المبدعة والمبدع نفسها في أغلب الأحوال وفق النموذج التالي : تؤلف الجماعة عملية تركيب تُعدُّ في وعي أعضائها نزعات شعورية وعقلية وعملية نحو جواب متماusk على المشكلات التي تطرحها علاقاتهم مع الطبيعة وعلاقاتهم الإنسانية . وتبقى هذه النزعات مع ذلك ، إلا في حالات استثنائية ، بعيدة عن التماسك الفعلي بمقدار ما هي ، كما سبق وقلنا أعلاه ، معاقة في وعي الأفراد بانتهاء كل واحد منهم إلى جماعات اجتماعية أخرى متعددة .

وهكذا فالقولات العقلية لا توجد في الجماعة إلا في شكل نزعات متقدمة نسبياً نحو تماسك أطلقنا عليه رؤية العالم ، رؤية لا تبدعها الجماعة إذن وإنما تُعدُّ (وهي الوحيدة القادرة على إعدادها) عناصرها المقومة والطاقة التي تسمح بتجميعها . إن الكاتب الكبير هو على وجه الدقة الفرد الاستثنائي الذي ينجح في أن يبدع في ميدان ما هو ميدان المبدع الأدبي (أو التشكيلي أو المفهومي أو الموسيقي ، الخ) عالماً خيالياً متماسكاً أو شبه متماسك بدقة تطابق بنيته التي ينزع إليها مجموع الجماعة ؛ أما بالنسبة للمُبدع فإنه يكون ، بين ما يكون ، رديئاً أو شديد الأهمية بقدر ما تبتعد بنيته أو تقترب من التماسك الدقيق .

هكذا نرى الاختلاف الكبير الذي يفصل بين سوسيولوجيا المضامين والسوسيولوجيا البنيوية . فالأولى ترى في المبدع انعكاساً للوعي الجمعي ، أما الثانية فترى فيه على العكس أحد العناصر المقومة الأهم في هذا الوعي ، العنصر الذي يسمح لأعضاء الجماعة بوعي ما يفكرونه ويشعرون به ويعملونه دون أن يعرفوا موضوعياً دلالاته . كما نفهم لماذا تتكشف سوسيولوجيا المضامين أكثر فاعلية حينما نكون بصدد مبدعات من مستوى متوسط في حين تتكشف السوسيولوجيا الأدبية البنيوية التكوينية ، على العكس ، أكثر عملية عندما نكون بصدد دراسة المبدعات الكبرى في الأدب

العالمي .

على أنه يجب أيضاً إثارة مشكلة ذات طابع معرفي : إذا كانت الجماعات الإنسانية كلها تؤثر على وعي وعاطفة وسلوك أعضائها فليس هناك سوى فعل بعض الجماعات الخاصة والخصوصية الذي يكون من طبيعة تساعد على الإبداع الثقافي . من المهم للبحث العميق على وجه الخصوص إذن تحديد هذه الجماعات من أجل معرفة بأي اتجاه يمكن توجيه الاستقصاءات . إن طبيعة المبدعات الثقافية الكبرى نفسها تبين ما الذي يجب أن تكونه خصائصها . فهذه المبدعات تمثل في الحقيقة ، وقد سبق أن قلنا ذلك ، تعبيراً عن رؤى العالم ، أي شرائح من الواقع الخيالي أو المفهومي مركبة بطريقة يمكننا بها ، دون أن نحتاج لأن نكمل جوهرياً بنيتها ، تطويرها إلى عوالم شمولية .

أي أن هذا التركيب لا يمكن له أن يتعلق إلا بالجماعات التي ينزع وعيها نحو رؤية شاملة للإنسان .

من المؤكد ، من وجهة نظر البحث التطبيقي أن الطبقات الاجتماعية كانت ، خلال حقبة طويلة جداً ، الجماعات الوحيدة من هذا النوع ، رغم أن مسألة معرفة ما إذا كان هذا التأكيد يصلح للمجتمعات غير الأوروبية والعهود الاغريقية الرومانية والمراحل التي سبقتها وربما أيضاً لبعض قطاعات المجتمع المعاصر هي مسألة يمكن طرحها ؛ لكننا هنا مرة أخرى ، وبهمننا التأكيد على ذلك ، نجد أنفسنا إزاء مشكلة بحث تطبيقي وضعي لا مشكلة تعاطف أو تنافر أيديولوجي على النحو الذي نجده في أساس العديد من النظريات السوسولوجية .

مهما يكن من أمر فإن التأكيد على وجود علاقة بين المبدعات الثقافية الكبرى ووجود جماعات اجتماعية متجهة نحو إعادة تركيب شامل للمجتمع أو نحو الاحتفاظ به يستبعد دفعة واحدة كل محاولة لربط هذه المبدعات من جديد بعدد آخر من الجماعات الاجتماعية وخاصة الأمة والأجيال والمحافظات والأسرة لكي لا نذكر سوى أهمها . لا لأن هذه الجماعات لا تؤثر على وعي أعضائها وبالتالي على وعي الكاتب ، وإنما لأنه

لا يمكنها أن تفسر إلا بعض العناصر الهامشية للمبدع لا بنيتها الجوهرية⁽⁴⁾ . إن المعطيات التجريبية تعزز على كل حال هذا التأكيد . فالانتهاء إلى المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر لا يمكنه لا أن يفسر ولا أن يفهمنا مبدع باسكال أو ديكارت أو غاسندي أو مبدع راسين وكورني وموليير باعتبار أن هذه المبدعات تعبر عن رؤى مختلفة بل ومتعارضة رغم أن مؤلفيها ينتمون إلى المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر . وبالمقابل ، يمكن لهذا الانتهاء المشترك أن يبين بعض العناصر الشكلية المشتركة بين المفكرين الثلاثة ، والكتاب الثلاثة .

نصل ، بعد هذه الاعتبارات الأولية ، إلى أهم مشكلة في كل بحث سوسولوجي من النمط البنيوي التكويني : مشكلة تقطيع الموضوع . فحين نكون ازاء سوسولوجيا الحياة الاقتصادية أو الاجتماعية أو السياسية تغدو هذه المشكلة صعبة بوجه خاص وأولية بصورة مطلقة ؛ إذ لا يمكننا في الحقيقة أن ندرس البنى إلا إذا حددنا بطريقة دقيقة تقريباً مجموع المعطيات التطبيقية المباشرة التي تؤلف جزءاً منها ، وعلى العكس لا يمكننا تحديد هذه المعطيات التطبيقية إلا بمقدار ما نملك فرضية عنها تم إعدادها تقريباً حول البنية التي تصنع وحدتها .

ربما بدأت الدائرة من وجهة نظر المنطق الصوري غير قابلة للحل ؛ أما في التطبيق العملي ، فلإنها تتحل جيداً ، شأن كل الدوائر من هذا النوع وذلك بمجموعة من المقاربات المتعاقبة .

ننتقل من فرضية إمكاننا توحيد عدد من الوقائع في وحدة بنيوية ، ونحاول أن نقيم بين هذه الوقائع أكبر قدر من العلاقات الفهمية والتفسيرية محاولين أيضاً أن نضم وقائع أخرى تبدو غريبة على البنية التي نحن بصدد استخلاصها ؛ وبذلك نصل إلى استبعاد بعض الوقائع التي انطلقنا منها وإضافة أخرى وإلى تعديل الفرضية الأصلية ؛ ونكرر هذه العملية بمقاربات متعاقبة حتى اللحظة التي نصل فيها (وتلك هي الحالة

(4) تقع الأعمال السوسولوجية من هذا النوع على نفس مستوى سوسولوجيا المضمون الذي لا يمكنه هو أيضاً أن يبين إلا بعض العناصر الثانوية والهامشية في المبدعات .

المثل التي نبلغها حسب الظروف تقريباً) إلى فرضية بنائية قادرة على تبيان مجموع متماسك تماماً من الوقائع⁽⁵⁾ .

حقاً إننا نجد أنفسنا حينها ندرس الإبداع الثقافي في وضع متميز بالنسبة لفرضية الانطلاق . ومن المحتمل في الحقيقة أن تؤلف المبدعات الكبرى الأدبية أو الفنية أو الفلسفية بنى دلالية متماسكة بحيث يجد أول تقطيع للموضوع نفسه ، إذا جاز القول ، معطى بشكل أولوي . غير أن من واجبنا أن نحذر من إغراء الاستسلام إلى هذه الفرضية بشكل مطلق . إذ يحدث في الحقيقة أن يتضمن المبدع عناصر متباينة يتوجب على وجه الدقة تمييزها عن وحدته الجوهرية . وفق ذلك ، إذا كانت فرضية وحدة المبدع تمثل احتمالاً كبيراً في المبدعات المهمة حقاً إذا نظر لكل منها على حدة ، فإن هذا الاحتمال يخف بشكل كبير عندما نكون ازاء مجموع كتابات كاتب واحد .
ولذلك يتوجب الانطلاق في البحث العيني من تحليل كل واحد من مبدعات هذا الكاتب بدراستها ضمن نسق تسلسل كتابتها بمقدار ما يمكن تحديده .

(5) من الممكن على سبيل المثال أن ننطلق من فرضية وجود بنية دلالية هي الديكتاتورية ، ونصل بذلك إلى تجميع مجموع من الظواهر كالنظم السياسية على سبيل المثال ، التي تتمتع فيها الحكومات بسلطات مطلقة ؛ ولكن إذا حاولنا أن نبين بفرضية بنوية واحدة تكوين كل هذه الأنظمة نلاحظ بسرعة فائقة أن الديكتاتورية ليست بنية دلالية وأنه يجب تمييز جماعات من الديكتاتورية لها طابع ودلالات مختلفة ، في حين تبدو مفاهيم الديكتاتورية الثورية على سبيل المثال أو على العكس مفاهيم الديكتاتورية البونابرتية ما بعد الثورية أنها تؤلف مفاهيم عملية .

كذلك فإن كل محاولة للتأويل التوحيدي لكتابات باسكال (وهناك الكثير منها) تفشل أمام واقعة تعبير هذين المبدعين الأهم *Les Pensees* و *Les Provinciales* عن منظورات مختلفة جوهرية . فإذا أردنا فهمها ، يجب النظر إليها بوصفها تعبيرين عن بنيتين متميزتين على الرغم من تقاربهما في بعض الجوانب .

ستتيح هذه الدراسة القيام بتجميع مؤقت للكتابات سيتم البحث انطلاقاً منها في الحياة العقلية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية للحقبة عن تجمعات اجتماعية مركبة من الممكن أن ندمج فيها المبدعات المدروسة بوصفها عناصر جزئية مقيمين فيما بينها وبين المجموع علاقات واضحة ، وفي أصلح الحالات ، علاقات تجانس .
إن تقدم بحث بنيوي تكويني يقوم على تحديد مجموعات من المعطيات التطبيقية التي تؤلف بني وكليات نسبية⁽⁶⁾ وعلى دمجها من ثم كعناصر في بني أخرى أوسع ولكن من الطبيعة نفسها وهكذا .

يقدم هذا المنهج بين ما يقدمه امتيازاً مزدوجاً في تصور الوقائع الإنسانية أولاً بطريقة موحدة ، ومن ثم في أنه فهمي وتفسيري في آن واحد ، لأن إلقاء الضوء على بنية دلالية يؤلف عملية فهم في حين أن دمجها في بنية أوسع هو بالنسبة للأولى عملية تفسير . وعلى سبيل المثال فإن إلقاء الضوء على البنية المأساوية لـ (أفكار) باسكال وللمسرح الراسيني هي خطوة فهم ، أما دمجها في الجانسانية⁽⁷⁾ المتطرفة باستخلاص البنية

(6) . من الصالح أن نستخدم على هذا المستوى ، وخاصة في سوسولوجيا الثقافة ، « حاجزاً خارجياً وكمياً . فإذا كنا بصدد تأويل كتابة ما فمن البدهي أنه يمكننا أن نتوصل إلى عدد من التأويلات المختلفة تغطي من ستين إلى سبعين بالمائة من النص . لذلك يجب ألا نعتبر مثل هذه النتيجة تأكيداً عملياً . وبالمقابل ، من النادر أن نتمكن من إيجاد تفسيرين مختلفين يغطيان من ثمانين إلى تسعين بالمائة من النص ، والفرضية التي تتوصل إلى ذلك تملك كل الحظوظ في أن تكون مشروعة .
ويزداد هذا الاحتمال كثيراً إذا نجحنا في دمج البنية المستخلصة في التحليل التكويني داخل كلية أكبر ، إذا نجحنا في استخدامها بشكل فعال لشرح نصوص أخرى لم يسبق لنا التفكير فيها وخاصة إذا نجحنا ، كما هو الأمر في دراستنا للتراجيديا في القرن السابع عشر ، في أن نلقي الضوء على بل وأن نتبنا بعدد من الوقائع المجهولة من قبل الاختصاصيين والمؤرخين .

* - الجانسانية ، نسبة إلى جانسينوس (1585 - 1638) : لاهوتي من أصل هولندي ، عاش في فرنسا ثم في بلجيكا ، يقوم مذهبه خصوصاً على مذهب =

الدلالية لهذه الأخيرة فهي خطوة فهم بالنسبة لهذه الأخيرة لكنها خطوة تفسير بالنسبة لكتابات باسكال وراسين ؛ دمج الجانسانية المتطرفة في التاريخ الشامل للجانسانية هو تفسير الأولى وفهم الثاني . دمج الجانسانية بوصفها حركة تعبير أيديولوجي في تاريخ نبلاء الرداء في القرن السابع عشر ، هو تفسير الجانسانية وفهم نبلاء الرداء . دمج تاريخ نبلاء الرداء في التاريخ الشامل للمجتمع الفرنسي هو تفسير هذا التاريخ بفهم هذا المجتمع ، وهكذا .

ليس التفسير والفهم إذن سوى عمليتين عقليتين مختلفتين لكنها عملية واحدة مردودة إلى إطارين من أطر الاسناد .

لنؤكد أخيراً أنه يمكن لكل واقعة إنسانية ضمن هذا المنظور - حيث يتم الانتقال من الظاهر إلى الجوهر ، ومن المعطى التطبيقي والمجرد إلى دلالاته العينية والموضوعية ، بالدمج في كليات نسبية مركبة ودلالية - بل ويجب أن تملك عدداً من الدلالات العينية المختلفة تبعاً لعدد البنى التي يمكن أن يتم دمجها فيها بطريقة وضعية وعملية . وهكذا مثلاً ، إذا كان يتوجب دمج الجانسانية ، عبر التوسيطات المشار إليها ، في المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر الذي تمثل فيه تياراً أيديولوجياً رجعيّاً ومتخلفاً كان يعارض القوى التاريخية التقدمية المسجدة قبل كل شيء بالبورجوازية والملكية ، وعلى المستوى الأيديولوجي بالعقلانية الديكارتية ، فإن من المشروع والضروري دمجها في البنية الشاملة للمجتمع الغربي على النحو الذي تطوّر بموجبه حتى أيامنا ، وهو منظور تغدو فيه الجانسانية تقدمية من حيث إنها تؤلف إحدى أوائل الخطوات باتجاه تجاوز العقلانية الديكارتية نحو الفكر الديالكتيكي ؛ وبالطبع فإن هاتين الدالتين ليستا حصريتين ولا متناقضتين .

نود أن نتوقف لكي نختم في نسق الأفكار هذا نفسه عند مشكلتين هامتين

==القدّيس أوغسطين وأفكاره عن النعمة والقدر على العكس من لاهوت الجزويت الذين كانوا يدعمون حرية الاختيار وجدارات الإنسان . وقد لعب المذهب دوراً سياسياً في فرنسا في بداية القرن السابع عشر بمعارضته لريشيلو الذي كان حليف البروتستانت الهولنديين ولسياسة فرنسا بوجه عام في تلك الحقبة (هـ . م) .

بشكل خاص في الحالة الراهنة للنقد الأدبي :

أ (مشكلة دمج المبدعات الأدبية في كليتين حقيقيتين ومتكاملتين يمكنهما أن تقدمتا عناصر من الفهم والتفسير أي الفرد والجماعة ، و
ب (انطلاقاً من ذلك ، مشكلة وظيفة الإبداع الثقافي في حياة الناس .
نملك اليوم ، حول النقطة الأولى ، مدرستين علميتين من النمط البنيوي
التكويني تتلاءمان ومحاولات دمج المبدعات في بنى جماعية وفي السيرة الفردية : الماركسية
والتحليل النفسي .

لنبداً ، صارفين النظر عن المصاعب المشار إليها والخاصة باستخلاص بنى
فردية ، بالنظر إلى هاتين المدرستين على المستوى المنهجي . كلاهما ترميان إلى فهم
وتفسير الوقائع الإنسانية بالدمج في الكليتين المركبتين للحياة الاجتماعية وللسيرة
الفردية .

إنهما يؤلفان بذلك منهجين متقاربين ومتكاملين ، وعلى نتائج الواحدة منهما ، في
الظاهر على الأقل ، أن تعزز وتكمل نتائج الأخرى .

ومن المؤسف أن التحليل النفسي ، بوصفه بنيوية تكوينية ، على الأقل كما أعده
فرويد⁽⁷⁾ ، ليس منطقياً بما فيه الكفاية ويمجد نفسه ملطخاً إلى حد كبير بالعلموية التي
كانت تسيطر على الحياة الجامعية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .
ويتجلى ذلك خاصة في نقطتين رئيسيتين :

أولاً خلو التفسيرات الفرويدية من البعد الزمني للمستقبل خلواً تاماً وبطريقة
جلدية . إذ أهمل فرويد كلياً ، بخضوعه في ذلك لتأثير العلموية الحتمية في عصره ،
القوى الوضعية للموازنة التي تؤثر في كل بنية إنسانية ، فردية أو جماعية ، فالتفسير في
نظره هو العودة إلى تجارب الطفولة ، إلى القوى الغريزية المكبوحة أو المقموعة ، في حين

(7) إننا نعرف عن التطويرات اللاحقة أقل من أن نسمح لأنفسنا التحدث
عنها .

أنه يحمل كلياً الوظيفة الوضعية التي يمكن أن تكون للوعي وللعلاقة مع الواقع⁽⁸⁾ .
ثانياً ، إن الفرد في نظر فرويد هو فاعل مطلق لا يمكن للناس الآخرين أن يكونوا بالنسبة إليه سوى موضوعات إرضاء أو كبت ؛ ربما كانت هذه الواقعة هي أساس غياب المستقبل الذي أتينا على الإشارة إليه .

لا شك أن من التزييف تقليص الليبيدو الفرويدي ، بطريقة ضيقة جداً ، إلى مجرد المجال الجنسي ، إلا أنه يبقى أنه فردي دوماً ، وإن الفاعل الجماعي والارضاء الذي يمكن لفعل جماعي أن يؤديه للفرد لا وجود لها ابداً في الرؤية الفرويدية للإنسانية .

من الممكن أن نتوسع مطولاً وبمساعدة عديد من الأمثلة العينية في بحث الالتواءات التي تسببها هذه النظورات في التحليلات الفرويدية للوقائع الثقافية والتاريخية . ومن وجهة النظر هذه ، تبدلنا الماركسية متقدمة بشكل لا يقارن باعتبارها تدرج لا المستقبل بوصفه عاملاً تفسيرياً فحسب وإنما الدلالة الفردية للوقائع الإنسانية إلى جانب دلالتها الجماعية .

وأخيراً ، يبدو لنا ثابتاً ، على المستوى الذي يهنا هنا ، مستوى المبدعات الثقافية وخاصة المبدعات الأدبية أنه يمكن لهذه الأخيرة أن تدرج بشكل مقبول في بنى دلالية من نمط فردي ومن نمط جماعي . لكن ، وهذا طبيعي ، الدلالات الحقيقية والمقبولة التي يمكن أن يستخلصها هذان الإدراجان هي من طبيعة مختلفة ومتكاملة في آن واحد .
فإدراج المبدعات في السيرة الفردية لا يمكنه في الحقيقة أن يكشف سوى عن دلالتها

(8) لا شك أنه سيغرينا تفسير هذا الطابع لمبدع فرويد بكونه طبيباً ویدراسته

للمرضى خاصة ، أي الكائنات التي تسيطر فيها قوى الماضي والايقاف على القوى الوضعية المتجهة نحو الموازنة والمستقبل . ومن المؤسف أن النقد الذي أتينا على صياغته ينطبق أيضاً على دراسات فرويد السوسولوجية والفلسفية .

إن كلمة « مستقبل » موجودة في عنوان واحد فقط من كتاباته ، وعنوان الكتاب هو ، وهذه علامة مميزة لمجموع مبدعه ، « مستقبل وهم » . ويبرهن مضمونه من ثم على أن هذا المستقبل لا وجود له .

الفردية وعلاقتها مع المشكلات البيوغرافية والنفسية للمؤلف . أي أيا كانت صلاحية أبحاث من هذا النمط ودقتها العلمية فإن عليها بالضرورة أن تضع المبدع خارج وسطه الثقافي والجمالي الخاص لكي تجعله على نفس مستوى كل الأعراض الفردية لهذا المريض أو ذاك الذي يعالجه المحلل النفسي .

ولو افترضنا ، دون أن نسلم - أن بوسعنا الربط بشكل مقبول على المستوى الفردي بين كتابات باسكال والعلاقات مع أخته أو كتابات كلايست والعلاقات مع أخته وأبيه ، فإننا نكون قد وضعنا دلالة عاطفية وبيوغرافية لهذه الكتابات ولكنا لا نكون قد مسسنا أو اقتربنا من دلالتها الفلسفية أو الأدبية . فالآلاف وعشرات الآلاف من الأفراد كانت لهم علاقات ماثلة من أعضاء أسرهم ولسنا نرى بأي معيار يمكن لدراسة تحليل نفسية هذه الأعراض أيا كانت نتيجتها أن تبين اختلاف الطبيعة بين كتابات هذا المستلب أو ذاك و « أفكار » أو « أمير هومبورغ » .

إن الفائدة الوحيدة ، والفضيلة على كل حال ، للتحليلات السيكلوجية والتحليل النفسية بالنسبة للنقد الأدبي تبدو لنا في قدرتها على أن تفسر لماذا استطاع فرد ما ، في وضع عيني أعدت فيه جماعة اجتماعية ما رؤية عالم معينة ، بفضل سيرته الفردية أن يجد نفسه جديراً بوجه خاص بابداع عالم مفهومي باعتباره أنه كان يسعه ، بين أمور أخرى ، أن يجد في ذلك إرضاء منحرفاً أو تصعيداً لتطلعاته اللاواعية الخاصة⁽⁹⁾ . وهذا يدل على أنه انطلاقاً من تحليل سوسيولوجي فقط يمكن فهم الدلالة الفلسفية لـ (أفكار) باسكال والدلالة الأدبية والجمالية لمسرح كلايست وتكوين هذه وتلك بوصفها وقائع ثقافية .

أما بالنسبة للدراسات السيكلوجية فإن بوسعها على الأكثر أن تساعدنا على فهم (9) وبالعكس فإن الدراسة السوسيولوجية لا يمكنها أن تزودنا بأي معلومات حول الدلالة البيوغرافية والفردية للمبدعات ولا يسعها أن تقدم للمحللين النفسيين سوى معلومات ثانوية نسبياً حول صور الارضاء الحقيقية أو الخيالية للتطلعات الفردية التي تسمح بها أو تفرضها في حقبة معينة وفي مجتمع معين البنى الجماعية .

لماذا كان راسين وباسكال بالذات من بين مثات الجانسنيين اللذين استطاعا أن يعبرا عن الرؤية المساوية على المستوى الأدبي والفلسفي دون أن تقدم لنا مع ذلك أية معلومات (اللهم سوى معلومات حول بعض التفاصيل الثانوية والتافهة) تتعلق بطبيعة ومضمون ودلالة هذا التعبير .

بقي علينا لكي ننهي هذا المقال أن نتناول بشكل تخطيطي مشكلة هامة على وجه خاص : مشكلة الوظيفة الفردية (الألعاب ، الأحلام ، الأعراض المرضية ، التصعيدات) والجماعية (القيمة الأدبية والثقافية والفنية) للخيالي بالعلاقة مع البنى الدلالية الإنسانية التي تقدم كل الملامح المشتركة لعلاقات ديناميكية ومركبة بين فاعل (جماعي أو فردي) والوسط المحيط .

المشكلة معقدة ، ولم تدرس إلا قليلاً ، ولن يسعنا ونحن ننهي هذا المقال إلا أن نصوغ فرضية عامة ومؤقتة . يبدو لنا في الحقيقة أن فعل الفاعل على المستوى النفسي يتجلى دوماً في صورة مجموع من التطلعات والنزعات والرغبات يحول الواقع بينها وبين الإرضاء الكامل .

لقد درس ماركس ولوكاتش على المستوى الجماعي وبياجيه على المستوى الفردي ، عن كتب ، التعديلات التي تدخلها المصاعب والعقبات التي يستثيرها الموضوع في طبيعة هذه الرغبات والتطلعات نفسها . وقد بين فرويد أن الرغبات على المستوى الفردي ، حتى المعدلة منها ، لا تستطيع أن تكتفي بإرضاء جزئي وأن تقبل القمع بدون مشكلة . إن قيمته الكبرى هي في اكتشافه أن العلاقة العقلانية مع الواقع تتطلب كمتهم إرضاء خيالياً ، قادراً على اتخاذ أكثر الأشكال اختلافاً من البنى المكيفة لزلة اللسان والحلم حتى بنى الجنون والاستلاب غير المكيفة .

من الممكن أن تكون وظيفة الثقافة رغم كل الاختلافات (لا نعتقد بإمكان وجود لاوعي جماعي) متماثلة . إذ لا يمكن للجماعات الإنسانية أن تؤثر عقلياً على الواقع وأن تتكيف مع الكواكب وضروب الإرضاء الجزئي التي يفرضها هذا الفعل والمصاعب التي يصطدم بها إلا بمقدار ما يصحب الفعل العقلي والمحول إرضاء تام على مستوى الإبداع المفهومي أو الخيالي .

ويجب أن نضيف أيضاً أنه إذا استمرت الغرائز المكبوتة ، على المستوى الفردي ، في اللاوعي ومالت نحو إرضاء رمزي هو دوماً امتلاك الموضوع ، فإن الميول الجماعية المضمرة غالباً ولكن غير اللاواعية تهدف لا إلى امتلاك وإنما إلى تحقيق تماسك . إن الإبداع الثقافي يعوّض على هذا النحو عن الخلط والتسويات التي يفرضها الواقع على الفاعل ويسهل دمجها في العالم الحقيقي ، وربما كان ذلك هو الأساس السيكولوجي للتطهير .

فرضية من هذا القبيل تشمل دون صعوبة على ما في التحليلات الفرويدية والدراسات الماركسية للفن والإبداع الثقافي من عناصر مقبولة يمكن أن تبين في آن واحد القرابة - التي شعر بها العديد من المنظرين - واختلاف الطبيعة الذي لا يقل عنها استمراراً بين اللعب والحلم بل وحتى بعض صور الخيال المريض من جهة وكبار المبدعات الثقافية والفنية بل والفلسفية من جهة أخرى .

أيار (مايو) 1964

خاتمة

تقودنا الفرضية المصاغة في الدراسة الأولى من هذا الكتاب إلى إضافة عدة تأملات على الكتابات المنهجية الخاصة بسوسيولوجيا الثقافة التي نشرناها حتى الآن ، وخاصة الدراسة الحالية .

يتبين في الحقيقة أن العلاقة بين المبدع والبنية الاجتماعية التي يرتبط بها أعقد بكثير في المجتمع الرأسمالي ، وخاصة في حالة الشكل الأدبي الذي يرتبط بالقطاع الاقتصادي من هذا المجتمع ، أي الرواية ، مما كانت عليه في حالة الإبداع الأدبي والثقافي الذي درسناه في أعمالنا السابقة .

ففي هذه الأعمال قادتنا أبحاثنا إلى فرضية مفادها أن المبدع يقع على نقطة التلاقي بين أعلى أشكال النزوع نحو التماسك الخاصة بالوعي الجمعي وأعلى أشكال الوحدة والتماسك الخاصة بالوعي الفردي للمبدع .

يمكن للمبدعات الثقافية الهامة أن تملك ولا شك طابعاً نقدياً بل وحتى معارضاً بالنسبة للمجتمع الشامل من حيث أنها ترتبط بجماعة اجتماعية متجهة نحو مثل هذا الموقف النقدي والمعارض بالنسبة لهذا المجتمع . غير أن الإبداع الثقافي ظل دائماً يقوم على تزامن وثيق بين بنية المبدع وقيمه .

وينغدو هذا الوضع مع ذلك أشد بكثير في المجتمع المنتج من أجل السوق وبالتالي في المجتمع الرأسمالي عملياً ، إذ أن تطور قطاع اقتصادي ما على وجه الدقة يؤدي إلى نزوع نحو اختفاء ، أو على الأقل ، تقليص الوعي الجمعي إلى مجرد انعكاس . وفي هذه الحالة ، لا يمكن للمبدع الأدبي أبداً أن يقوم على التزامن الشامل أو شبه الشامل مع الوعي الجمعي وإنما يرتبط مع الطبقة التي تتعلق بها بعلاقة جدلية مختلفة .

وفي حالة الرواية التقليدية ذات البطل الاشكالي ، فقد سبق أن أشرنا إلى أن التجانس محدود بالبنية الشاملة للعالم الموصوف في الرواية وقيم الفرد واستقلال وتطور الشخصية التي تتطابق مع بنية التبادل ومع قيم الليبرالية الصريحة . على أنه باسم هذه القيم الصريحة وحدها على وجه الدقة ، تلك التي ما تزال تكون وعي البورجوازية في مراحلها الصاعدة ثم الليبرالية (في حين أن هذا الوعي نفسه يحيل كل القيم عبر-الفردية إلى قيم مضمرة) ، يعارض الروائي مجتمعاً وجماعة اجتماعية ينكران بالضرورة في الممارسة القيم التي يؤكدانها صراحة . ولهذا ، فالرواية ذات البطل الاشكالي هي ، نظراً لبنيتها نفسها ، رواية نقدية وواقعية ؛ فهي تلاحظ وتؤكد استحالة تأسيس تطوير أصيل للشخصية على غير القيم عبر-الفردية التي ألغى المجتمع الذي أوجدته البورجوازية على وجه الدقة كل تعبير أصيل وعلني في آن واحد عنها . لنلاحظ بشكل عابر أن ذلك يؤدي من ثم بالاجمال - ومع عدد من الاستثناءات بالطبع - إلى قطيعة مع الفلسفة الفردانية في مختلف صورها (العقلانية ، والتطبيقية ، والتركيبية في فلسفة عصر التنوير) ، التي تقبل وتضطلع بالعالم المكوّن من ضروب الوعي الفردي المستقل الذي تضع الرواية أصالته على وجه الدقة موضع تساؤل . لنضف أيضاً أن ما جعل هذا التركيب المعقد للعلاقات بين المجتمع والإبداع الأدبي ممكناً ربما كان مجتمعاً يؤكد صراحة قيمة الوعي الفردي النقدي والمستقل عن كل رابط خارجي والذي استطاع بذلك أن يزيد من درجة استقلال هذا الوعي⁽¹⁾ .

وفيا بعد ، فإن التطور اللاحق ، مع المنعطفين الرئيسيين اللذين أشرنا إليهما في الدراسة الأولى من هذا الكتاب ، أي :

أ) العبور إلى اقتصاد الاحتكارات والاتحادات الاحتكارية ، وعلى الصعيد الأدبي إلى رواية ذوبان الشخصية ، و

ب) تطور رأسمالية التنظيم ومجتمع الاستهلاك ، وظهور الرواية الجديدة ومسرح

(1) من الممكن أن يحدث وضع معقد بوجه خاص ، مثلاً في الحالات التي يؤلف فيها الموقف النقدي ومعارضة الفرد ازاء العقلية الجمعية الشاملة ذاتها قياً تدعو إليها صراحة بعض القطاعات الجزئية من هذه العقلية .

يتركز على غياب واستحالة التواصل ، ما يزال يعدل إلى حد ما العلاقة التي تهمنا ، لأن اختفاء الايديولوجية الفردانية والليبرالية في الاقتصاد الذي تلازم مع اختفاء الشخصية ويحتمل في الرواية يلغيان العنصر الأساسي المشترك الذي كان ما يزال باقياً بين الوعي الجمعي والإبداع الأدبي ، ويؤكدان بشدة أكثر على الطابع المعارض والنقدي لهذا الإبداع .

في هذا الطور الثاني من تاريخ المجتمع البورجوازي ، وهو الطور الذي أطلق عليه الماركسيون أزمة الرأسمالية ، والذي كان يتميز بوجود توازنات عارضة لا تستمر سوى فترة قصيرة من الوقت ثم تعيدها دورياً إلى حالتها أزمات اجتماعية وسياسية عنيفة إلى أقصى حد ومقاربة (الحربان العالميتان الأولى والثانية ، الثورة الروسية ، الأزمات الثورية بين 1917 و 1923 في أوروبا ، الفاشية الإيطالية ، الأزمة الاقتصادية الهائلة بين 1929 و 1933 ، الاشتراكية - الوطنية الألمانية) ، فإن الفكر الفلسفي ، الذي هجر هو الآخر القيمة الثابتة للوعي الفردي المستقل وقام على مفاهيم الحدّ والقلق والموت ، يضم في الوجودية أهم تطور للإبداع الأدبي ، فغالباً ما أشير إلى العلاقة بين روايات كافكا والفكر الوجودي ، كما أن سارتر وكامو في فرنسا هما الآن في آن واحد مفكران فلسفيان وكاتبين .

وأخيراً ، في المرحلة المعاصرة ، فإن انبعاث عقلانية لا تاريخية وغير فردانية تتركز على فكرة البنى الدائمة والثابتة من جهة وظهور أحدث أشكال الطليعة الأدبية من جهة أخرى قد أحدثا وضعاً معقداً تصعب صياغته قبل القيام بتحليل أعمق لهذين القطاعين من الواقع .

لنشر على كل حال إلى أن أهم ظاهرة تبدو لنا من وجهة نظر الإبداع الأدبي هي اختفاء هذه الفئة من الأفراد الذين كانوا يشاركون بنشاط ويشكل مسؤول في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، وانطلاقاً من ذلك ، في الحياة الثقافية (وهي فئة أكثر تحديداً في القانون العالمي ، فضلاً عن أنها أشد تقلصاً في الحقبة الأمبريالية منها في الرأسمالية الليبرالية) .

لقد زادت المجتمعات الاستهلاكية إلى حد كبير من توزيع المبدعات الثقافية عبر

ما يطلق عليه علماء الاجتماع وسائل الاتصال الجماهيرية (الاذاعة والتلفزيون والسينما) والتي انضاف إليها مؤخراً كتاب الجيب⁽²⁾ . بيد أن طبيعة قراءة الكتب والاستماع إلى المسرحيات قد تغيرت تغيراً جوهرياً ، إذ من الواضح أن قراءة كتاب والاستماع إلى مسرحية مع إمكان قبولها أو رفضها ولكن مع البقاء على كل حال في نقاش وتواصل عقلي مع النص أو المشهد المسرحي يختلفان اختلافاً كبيراً عن مجرد البقاء على صعيد الاستهلاك السلبي والتسلية وتزجية أوقات الفراغ .

هنا أيضاً تختفي الفئة الاجتماعية التي كانت تشارك بصورة فعالة في إعداد وعي جمعي ، ويبدد الكاتب نفسه في مواجهة مجتمع يستهلك كمية من الأموال أكبر بكثير من قبل ، ومن بينها كتبه ، مجتمع يؤمن بذلك لعدد من الكتاب المحظوظين مستوى من الحياة رفيع لكنه لم يعد يوسعهم أن يساعدهم ، إلا في حالات نادرة ، على صعيد عملهم الإبداعي .

لا بد لتوضيح هذه المشكلات من الشروع في عدد من الأبحاث الميدانية الملحة وخاصة في طبيعة القراءة ومشاهدة المسرح (وجدير بالذكر أن نشير إلى أن بروس كان يتحدث دوماً عن « سماع » هذه المسرحية أو تلك ، في حين أن الحديث اليوم يجري غالباً عن « رؤية » هذا الممثل الكبير أو ذاك) وكذلك في العلاقات بين المبدعين والجماعة المحدودة نسبياً من الأفراد التي تشترك في المجتمع المعاصر باتخاذ القرارات في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية .

لقد أردنا ، بانتظار القيام بمثل هذه الأبحاث ، أن نصوغ عدداً من الملاحظات تهدف إلى إثارة عدد من المشكلات أكثر مما تهدف إلى تقديم الحلول⁽³⁾ .

(2) الذي يشكل كما سبق في مكان آخر نوعاً من موسوعة بلا قيم خاصة ومميزة يبدو لنا ظهورها بمثابة لانبعاث عقلانية غير فردانية .

(3) لقد طورنا هذه الأفكار بطريقة أقل إيجازاً في نص ستشره منظمة اليونسكو خلال عام 1966 كوثيقة عمل أولية لبحث ميداني يدور حول قيم الإبداع الفني وتعايره الجديدة .

ثبت المصطلحات

أصيل	Authentique
مستقل ذاتياً	Autonome
تماسك	Coherence
جماعة	Communaute'
فهم	Compréhension
فهمي	Comprehensif
مفهوم	Concept
مفهومي / تصوري	Conceptuel
امتثالية / اتفاقي	Conformisme
مقوم	Constitutif
تقطيع	Découpage
انهيار / انحطاط	Dégradation
تفسير	Explication
توثين السلعة	Fétichisme de la marchandise
جماعة	Groupe
تجانس	Homologie
ادماج	Insersion
توسط	Médiation
موسط	Médiatise
موسط	Mediatrice

موضوع	Objet
يُبدع	Oeuvre
تشييء	Réification
بنية	Structure
بنية تكوينية	Structuralisme génétique
بنية دلالية	Structure significative
فاعل	Sujet
عبر فردي	Transindividuel
نقل	Transposition
عالم قصدي	Univers à intention
رؤية العالم	Vision du monde

فهرس

9	مقدمة الطبعة الأولى .
12	مقدمة الطبعة الثانية .
13	مدخل إلى مشكلات سوسولوجيا الرواية .
35	مدخل إلى دراسة بنيوية لروايات أندريه مالرو .
174	الرواية الجديدة والواقع .
175	1 - ناتالي ساروت .
189	2 - آلان روب غرييه .
195	3 - لوسيان غولدلمان .
221	الخالدة .
227	المنهج البنيوي التكويني في تاريخ الأدب .
245	خاتمة .
249	ثبت المصطلحات .

من منشورات دار الحوار

- * نظرية الاستقبال : مقدمة نقدية - روبرت سي هوب
- * الإبداع الروائي اليوم - مجموعة من الكتاب العرب والفرنسيين
- * دلالات الأثر - نونمنشار
- * الدال والاستبدال - عبد العزيز بن عرفة
- * قراءات في تجربة روائية - سمر روجي الفيصل
- * الأسطورة والرواية - ميشيل زيرافا
- * نحو ملحمة روائية عربية - محسن يوسف
- * ملفات أدبية - باسترناك ، حمزاتوف ، غوركي
- * البنية الجديدة للعالم - علي الشهابي
- * الثورة الاسبانية - تروتسكي

